د. محمد عجور

# التقنيات الدرامية والسينمائية في البناء الشعري المعاصر

دراسة نقدية



التقنيات الدرامية والسينمائية

في البناء الشعري المعاصر

د. محمـــد عجـــور

# التقنيات الدرامية والسينمائية في البنـاء الشعـري المعـاصر

## دراسة نقدية



إصدارات دائرة الثقافة والإعلام، حكومة الشارقة 2010م

الناشر: دائرة الثقافة والإعلام
حكومة الشارقة ـ دولة الإمارات العربية المتحدة
هاتف: 5671116 9716+
برّاق: 5662126 9716+
بريد اليكتروني: sdci@sdci.gov.ae

الطبعة الأولى 2010


811.00924 محمد عجور
م ع. ت التقنيات السينمائية والدرامية في البناء الشعري المعاصر / محمد عجور. ـ الشارقة:
دائرة الثقافة والاعلام ، 2010
380 ص ؛ 24سم
1- الشعر العربي - تاريخ ونقد - العصر الحديث 2 - السرد الادبي

ISBN : 9948-04-665-X

# المقدمة

تتعرض الفنون والآداب على اختلاف أنواعها إلى أشكالٍ من التطور من حينٍ إلى آخر، ويُعنى المختصون بدراسةِ هذه التغيُّرات؛ فيولونها تمحيصاً واستقراءً، ويُمعنون في البحث عن منابعها وأسبابها، وأهدافها ونتائجها.

وقد ظهرت واحد من أهم هذه التغيرات في مجال الشعر العربي في فترةِ الأربعينات، حين بدأ تيار «الشعر الحُرِّ» يتدفق ثائراً على الشكل الموروث للقصيدة، فصدم وعي القُراء والنقاد، وأثار ذوقهم المتوارث، وحَطَّمَ النَّسَق التقليديَّ للشعر العربي، وذلك بتوظيف عددٍ من التقنيات التي حاول بها الشعراءُ أن يتحولوا بالقصيدة العربية إلى آفاقٍ جديدةٍ أكثر رحابةً وأعمق تأثيراً.

ولكنَّ ثمة فجوةً كبيرةً حدثتْ بين قفزاتِ الشعراء السريعة ومتابعة القُراء لهذه التطورات، إذ استعان الشعراءُ بكمٍّ هائلٍ من الرموز والأساطير والأقنعة، منها ما هو من التراث العربي، أو من تُراثِ الأممِ الأُخرى، فتفرق قراء الشعر إلى جماعات مُختلفةٍ، منها مَن يُساند ومنها مَنْ يُهاجم ذلك المولود الجديد الغريب الذي جاء ليحدث انقلاباً في النظام الموروثِ في بناء القصيدة وتقنياتها التقليدية.

ومن التقنيات التي استعان بها هؤلاء الشعراء في تشكيل شعرهم الجديد،

«التقنيـات المسرحية أو الدرامية»، لما لهـا من أثرٍ فَعَّـال في إضفـاء لونٍ من الدرامية التي تجعل للقصيدة وقعها الخاص وتأثيرهـا العميق في المتلقي.

ولكنَّ هذه التقنيات لم تَنَلْ حَظَّها الكافي من الدراسة، على الرغم من انتشارهـا في كثيرٍ من القصائد والدواوين عند عددٍ كبيرٍ من الشعراء من بداية مَوْجة الشعر الحُرِّ وحتى الآن، سوى قليلٍ من الدراسات المتخصصة المقتضبة التي تناولتْ هذه الظاهرة بشكلٍ مبسطٍ، وجاءتْ على شكل فصلٍ صغيرٍ في كتابٍ أو مقالةٍ في دوريةٍ.

## الدراسات التي تناولت التقنيـات المسرحية أو الدرامية:

ويأتي في مُقدمة هذه الدراسات، الفصلُ الذي عَقَدَه الدكتور عزالدين إسماعيل عن «النزعة الدرامية في القصيدة الحديثة»، وقد ذيَّل به كتابه «الشعر العربي المعاصر»، الذي صدر في طبعته الأولى في السنة الـ(1966)، وتناول في خلال هذا الفصل النزعة التفاعلية الصراعية (الدينامية) في الشعر الحديث عموماً، ولم يتطرق إلى التقنيات المسرحية، وإنما كان يدرس الهيكل العام للقصيدة بما يحمله من صراعاتٍ تشبه الصراع الدرامي.

ثم تلاه الدكتور علي عشري زايد بفصلٍ جعله في نهاية كتابه «عن بناء القصيدة العربية الحديثة»، الذي صدر في طبعته الأولى في السنة الـ(1978)، وجعله بعنوان «البناء الدرامي في القصيدة الحديثة»، ولكنه اختلف في تناوله للظاهرة عن الدكتور عزالدين إسماعيل، فعرض توظيف التكنيكات المسرحية والروائية والسينمائية في تشكيل بناء القصائد الدرامية، فعرض تعريفاً موجزاً ونموذجاً شعرياً قصيراً لبعض التقنيات المسرحية والروائية والسينمائية، دون التعرض لطرائق التشكيل المختلفة عند مختلف الشعراء، واقتصر على تقنياتٍ بعينها وشعراء بعينهم، دون نقدٍ أو موازنةٍ بين القصائد أو الشعراء أو بين الأنواع المختلفة لهذه التقنيات.

وبعد ذلك، ظهرت دراسة للشاعر الدكتور علي جعفر العلاَّق بعنوان «البنية الدرامية في القصيدة الحديثة: دراسةٌ في قصيدة الحرب»، وقد نُشرت في مجلة فصول في المجلد السابع الذي صدر في أكتوبر من العام الـ(1986)، وقد اقتصر على قصيدة الحرب عند عددٍ قليل من الشعراء العراقيين المعاصرين له، وقد وقعتْ هذه الدراسة في قرابة عشر صفحاتٍ فقط.

وهناك بعض الدراسات التي أشارت إلى هذه الظاهرة بشكلٍ سريعٍ أو عابرٍ دون الخوض في تفاصيلها، مثل كتاب الدكتور أحمد درويش «في النقد التحليلي للقصيدة المعاصرة»، الصادر في العام الـ(1996)، وبعض مقدمات الدواوين الشعرية، مثل مقدمة ديوان «حوار عبر الأبعاد الثلاثة» لبلند الحيدري، أو مقدمة ديوان حامد طاهر... إلى غير ذلك من الدراسات التي تدور في فلك النقد والشعر الحديث.

ثم صدر في العام الـ(1999) كتاب «جدلية الأداء التبادلي في الشعر العربي المعاصر» للدكتور حسن البنداري، تناول فيه بعض الظواهر التي تعتمد على تقنياتٍ مسرحيةٍ أو روائيةٍ، مثل الارتداد وقطع السرد بالحوار فحسب.

وأخيراً، ظهرت دراسة قصيرة حول هذه الظاهرة ضمن كتاب «شعر خليل حاوي: دراسة فنية» للدكتور عايدي علي جمعة، والصادر في طبعته الأولى عن الهيئة العامة لقصور الثقافة في العام الـ(2006)، وقد وقعت هذه الدراسة عرضاً في بضع صفحات مثلت للمونولوج والحوار وتعدد الأصوات والمونتاج في شعر خليل حاوي فحسب، ولم تكن دقيقة في رصد هذه الظاهرة عنده؛ إذ مثّل بنماذج لا تعبر عن مفهوم التقنيات المسرحية والسينمائية المعروفة، فالنماذج المختارة بعيدة كل البعد عن توظيف هذه التقنيات بشكلها الحديث.

## الدراسات التي تناولت التقنيات السينمائية:

وفي مقدمة هذه الدراسات، دراسة الدكتور علي عشري زايد، في نهاية كتابه «عن بناء القصيدة العربية الحديثة»، الذي صدر في طبعته الأولى في السنة الـ(1978)، وجعلها بعنوان «البناء الدرامي في القصيدة الحديثة»، فعرض توظيف التكنيكات المسرحية والروائية والسينمائية في تشكيل بناء القصائد الدرامية، وعرض تعريفاً موجزاً ونموذجاً شعرياً قصيراً لبعض التقنيات المسرحية والروائية والسينمائية، دون التعرض لطرائق التشكيل المختلفة عند مختلف الشعراء، واقتصر على تقنياتٍ بعينها وشعراء بعينهم، دون نقدٍ أو موازنةٍ بين القصائد أو الشعراء أو بين الأنواع المختلفة لهذه التقنيات.

وفي العام الـ(1996)، ظهر كتاب «الأسلوب السينمائي في شعر أمل دنقل»، للدكتور صلاح فضل، وتناول فيه ظاهرة «المونتاج» فحسب عند أمل دنقل، وتعرَّض

لبعض تقنيات الإخراج في قصيدتين فقط للشاعر، وكانت دراسة صغيرة - أيضاً - أُعيد نشرها ثانيةً ضمن «سفر أمل دنقل»، الذي أعدَّته «عبلة الرويني»، وصدر في طبعته الأولى في السنة الـ(1998).

وبعد ذلك، ظهرتْ دراسةٌ مقتضبةٌ، نشرتْهَا مجلة الثقافة الجديدة، في ست صفحاتٍ تقريباً، في العدد الـ(193) الصادر في أغسطس من العام الـ(2006)، بعنوان «الصورة السينمائية في شعر السبعينيات» لأحمد الصغير المراغي، وتناول فيها توظيف اللقطة والقطع المونتاجي في قصيدتين لرفعت سلام من ديوانه «هكذا قلتُ للهاوية»، ولم يزد على ذلك، فلم يتعرض لأي تقنياتٍ سينمائيةٍ أخرى، ولا لشعراء آخرين.

وأخيراً، ظهرت دراسة قصيرة حول هذه الظاهرة ضمن كتاب «شعر خليل حاوي - دراسة فنية»، للدكتور عايدي علي جمعة، الصادر في طبعته الأولى عن الهيئة العامة لقصور الثقافة في العام الـ(2006)، وقد وقعت هذه الدراسة عرضاً في بضع صفحات مثلت للمونولوج والحوار وتعدد الأصوات والمونتاج في شعر خليل حاوي فحسب، ولم تكن دقيقة في رصد هذه الظاهرة عنده؛ إذ مثّل بنماذج لا تعبر عن مفهوم التقنيات المسرحية والسينمائية المعروفة.

هذه الدراسات سابقة الذكر، جاءتْ مقتضبةً، وفي ثوبٍ مُبسطٍ، وفي نطاقٍ محدودٍ ومتنٍ شعري بالغ التحديد، ولم تتناول الظاهرة باستفاضةٍ، ولم تُحطْ بكل أبعادها واتجاهاتها، إذ اكتفتْ بدراسة تقنيةٍ واحدةٍ أو أكثر، ولكنها لم تضع هيكلاً شاملاً لتوظيف هذه التقنيات الدرامية على الرغم من شيوعها وتداولها بين الشعراء جيلاً بعد جيلٍ.

ولكل ما سبق، كانت هذه الدراسة التي تحاول جاهدةً جمع هذه التقنيات بشكلٍ شاملٍ ومُوسَّعٍ، وتُعطي كل تقنيةٍ منها حقّها من الدرس والتمحيص، والبحث في أصولها وتطورها وعلاقتها بالتقنيات الأخرى، ومدى رواجها بين الشعراء، وكذلك مدى نجاحها أو فشلها في تلبية حاجات الشعراء إلى إخراج قصائدهم في بناءٍ درامي له تأثيره الخاص وحداثته الفنية الفريدة.

وإضافةً إلى ذلك، فإن تلك الدراسات لا تُعطي الباحث - حول هذه الظاهرة - فكرةً متكاملةً عن طبيعة هذه التقنيات، ولا تتناسب مع أثرها وشيوعها في القصيدة

الحديثة بشكلٍ واضح، إذ لا يكفي أن تُدرس في مقالةٍ أو فصلٍ في كتابٍ أو تذييلٍ لدراسةٍ، وإنما يجب أن تُفرد لها دراسةٌ مستقلةٌ، بل دراساتٌ؛ لكي تتناول كل أبعادها واتجاهاتها وبواعثها الفنية، ونتائجها على الشعر الحديث عموماً.

وكذلك فإن تلك الدراسات السابقة – فضلاً عن قلتها – قد مسَّت الموضوع مسّاً خفيفاً لا يتناسب مع أهميته وقيمته الأدبية؛ لأنها كانت – في معظمها – انتقائيةً، أي أنها كانت تختار ما يحلو لها من هذه التقنيات لدراسته والبحث فيه.

وأما هذه الدراسة التي بين أيدينا، فقد حاولت جاهدة أن تجمع وتمحص وتناقش وتقارن بين معظم ما كتب نظرياً حول هذا الموضوع، وكذلك فقد قامت بجمع عدد لا بأس به من النماذج الشعرية التي اعتمدت على التقنيات المسرحية والدرامية والسينمائية في بنائها من كل أنحاء الوطن العربي، وكذلك من بداية ظهور القصيدة الحرة وحتى الآن، مما يطرح أمام القارئ مساحة إقليمية جغرافية واسعة، وكذلك مساحة زمنية ممتدة؛ مما يعطينا حكماً عادلاً على هذه الظاهرة ومدى تأثيرها في الشعر العربي المعاصر، وكذلك مدى نجاحها وإخفاقها في فتح باب جديد أمام القصيدة المعاصرة نحو ارتياد آفاق جديدة تدعم أواصر اتصالها بالمتلقي العربي، الذي أصبح أسيراً للدراما والصورة في عصر هيمنت عليه أشكال الدراما في كل شيء، فإذا حالفها التوفيق، فهذا غاية ما تصبو إليه، وإن كانت الأخرى فالنقص من سمات البشر، والله الموفق والهادي إلى سواء السبيل.

**د. محمد عجور**

**2008/11/02**

***

# مدخل تمهيدي

## الفنون الأدبية وغير الأدبية:

تتسم العلاقات بين الفنون المختلفة، الأدبيِّة منها وغير الأدبيِّة، بتداخلٍ مُعقَّد، وتُحيط دراسة ذلك التداخل صعوباتٌ ومشكلاتٌ كثيرةٌ، سواءٌ على مستوى تاريخ نظريات الفنون أو على مستوى مجال المعارف الإنسانية وألوان الثقافات المختلفة وأنواع العلوم الحديثة المتداخلة، التي يمكن تناول دراستها من عدة زوايا تختلف حسب وجهات النظر المختلفة أو حقول الدراسات المتعددة.

وترجع التصورات والأفكار التي تدور حول هذا التفاعل المتبادل بين تلك الفنون، إلى أقدم العصور؛ فالمستطلع للتراث الأسطوريِّ الإغريقيِّ يجد أن «زيوس» تزوج ربة الذاكرة «منيمو زينة»؛ فأعقب ربّات الفن التسع، وتكونتْ تبعاً لذلك التراث الأسطوريِّ لدى الأقدمين، نظريةٌ ونسقٌ مُعينان حول مثل هذا التفاعل المتبادل، وبقيتْ هذه النظرية وهذا النسق في جوهرهما كما هما حتى عصر النهضة، وارتبطتْ بهما في الوقت نفسه الممارسةُ البلاغيةُ والفنيةُ، ولم تكن الممارسة الفنية مجرد تدريبٍ آليٍّ للذاكرة، وإنما كانت مزاوجةً بين القُدرة الإبداعية والذاكرة، أي «زواج زيوس ومنيمو زينة»[1].

لا شك – إذن – في أن هذا الارتباط بين الفنون قديمٌ قِدَم هذه الفنون نفسها؛ لأنها تنبع من معينٍ واحدٍ وتنتهي إلى غايةٍ واحدةٍ، وتعتمد في معظمها على أصلٍ واحدٍ، أرجعه أرسطو إلى المُحاكاة، وقد اعتنى الفلاسفة وعلماء الجمال بهذه العلاقة منذ القِدم.

وهذه العلاقات العضوية كانت قائمةً منذ زمنٍ بعيدٍ، إذ نجد وثيقةً تنتمي إلى بداية القرن العشرين، وهي كتاب «إيرفنج بابيت» المسمى «اللاوكون الجديد» (1910)، والذي وَضع له عنواناً جانبيّاً هو «دراسة في الخلط بين الفنون»، وقارئ هذا الكتاب سوف يشعر بالأهمية التي كان نقاد بداية القرن العشرين يولونها للعلاقات القائمة بين الفنون، وقد صدر «اللاوكون» القديم لـ«لسنج» في العام الـ1766[2]، فالتجربة الإبداعية ذات وشائج مشتركة؛ لأنها تنبع من منظومةٍ ثقافيةٍ وفكريةٍ واحدةٍ؛ ولذلك فهي ترفد المبدعين على اختلاف مشاربهم بقوةٍ إبداعيةٍ واحدةٍ، ولكن لكل مبدعٍ شخصيته ووسائله الخاصة ومعطياته الذاتية بما يشبه بصمة الإصبع، فالشاعر يصوغ تجربته في قصيدةٍ، والرسام يضعها في لوحةٍ، والقاص ينسجها في قصةٍ طويلةٍ أو قصيرةٍ، والنحات يصوغها في تمثالٍ، والمهندس المعماريُّ يضعها ضمن تصميم معماريٍّ فنيٍّ هندسيٍّ... وهكذا؛ ولذلك فمن العسير بتر الفنون عن بعضها بعضاً، أو دراستها بشكلٍ مستقلٍ تماماً؛ لأن الفنون كلها تجمعها وحدةٌ روحيةٌ وجماليةٌ، وتُفرقها وسائل التعبير الظاهرية والتقنيات الخاصة بكل فنٍّ على حدةٍ، وقد تشترك في ما بينها في بعض هذه الأساليب والتقنيات.

وقد أرجع «أرسطو» الفنون كلها إلى المحاكاة، ثم فَرَّق بينها في وسائل هذه المحاكاة، وأما «رودولف آرنهايم» فقد جمع بين الفنون كلها في معينٍ واحدٍ، ولكنه جعل التفرقة بينها في المقادير والاتجاهات، إن صح التعبير، إذ إنه قد جعل للفنون المختلفة ثلاثة عوامل تميزها عن بعضها بعضاً، وهي: عوامل الزمان والمكان والبعد[3]، فالفنون المعمارية كالنحت والهندسة تعتمد على البُعد، والرسم والتصوير والفنون التشكيلية... وغيرها تعتمد على المكان والبُعد معاً، وأما فنون القول فتعتمد على الزمن، ولا نعني بالزمن أهميته في ترتيب الأحداث فحسب، وإنما – أيضاً – يمكن استخدامه في الإيقاع، وهو ما يميز فن الموسيقى والباليه وأنواع الأداء الحركي الأخرى.

والمبدع هو الذي يُثير في الأداة التي يستخدمها طاقاتها الإبداعية الخلاقة وشخصيتها المتفردة، سواءٌ كانت هذه الأداة لغةً أو فرشاةً أو معولَ نحتٍ... ويظل يُخضعها للتجريب حتى تتم له البنية الشكلية الخاصة التي تتجادل مع بنية الموقف، ومن خلال هذا التفاعل ينشأ العمل الفني، و«كما يقوم الكيميائي بالاهتداء إلى الوسائل التي يتم من خلالها مزج عنصرين أو أكثر لينتج عنصراً ثالثاً له سمات جديدة، فإن لغة الشعر، تصويراً وتعبيراً، تقوم بهذه المهمة»[4].

## الشعر والفنون الأخرى

إذا كان الشعر يتفرد بخصائص قارة في بنيته الكلامية، ويتميز بتجسده القولي في تشكيلاته التصويرية، إذ تعكف اللغة على خلق وشائج تستبطن دائرة الكون الشعري ذي الطابع الفريد والمتميز، فلا ينفي ذلك أو يُناقضه، أن هناك ما يمكن أن يُسمى روحاً شعريةً تكمن في ما نسميه شعراً، وكذلك في ما نسميه نثراً، بل إن هذا الشيء الذي يُسمى الروح الشعرية ليست وسيلته الكلمات فحسب، وإنما – أيضاً – من الممكن أن نتحدث عنه من خلال رمزية الأصوات الموسيقية، بل من خلال رؤية ما يمكن أن يُسمى لغة النحت أو الرسم أو فن العمارة أيضاً، وإن كان ذلك كله يمثل روحاً غامضة ولكنه موجود بكل تأكيد[5]، فالشعرية مادة مشتركة بين جميع الفنون والأجناس الأدبية، ولذلك نشأ مصطلح «الشعر مثل التصوير»، وهذه العبارة قد ظهرت في قصيدة «فن الشعر» لهوراس، التي أصبحت بمقام إحدى قواعد النقد الأدبي منذ عصر النهضة في أوروبا، ومعناها بعبارة عامة أن تلك العناصر التي تُعد سر نجاح التصوير هي بعينها التي يجب أن تتوافر في الشعر، وأول مَن علّق على هذه العبارة عالِم يوناني من القرن الثالث أو الخامس الميلادي، يُدعى (أكرون «Acron»)، والذي ضم إلى تلك العبارة الفعل اللاتيني (erit) الذي يعطي معنى «يجب أن يكون»؛ فأصبحت العبارة: «لا بد أن يكون الشعر مثل التصوير»، وبهذه الحتمية دخل هذا المصطلح النقد الأدبي منذ عصر النهضة، وقد ساعد على إيجاد نظرية فنية في محاكاة الطبيعة محاكاة تتفق مع المظاهر الخارجية للأشياء، بصرف النظر عن القواعد المجردة المتوارثة الخاصة بالإبداع الشعري، كما أنه ساعد على دفع النقاد إلى التفكير في الموازنة بين الفنون المختلفة التي سُميت بهذه المناسبة «أخوة الفنون»[6].

وهناك أسبابٌ أخرى تؤكد تآخي الفنون، مثل ظهور فني تاريخ الفن وفلسفة الفنون منذ أوائل القرن العشرين، وقد قامت هذه العلوم على أسسٍ منهجيةٍ واضحةٍ تحاول تحليل العناصر الجمالية في أغلب الفنون تحليلاً يُظهر أوجه الشبه والاختلاف بينها، وكذلك نجد من ضمن هذه الأسباب أيضاً، تقدم النظريات اللغوية الحديثة التي تغلغلت في النقد الأدبيِّ وفي علم الأسلوب الحديث، لتبحث – بدورها – دلالات الإشارات العامة في اللغة وغيرها، لإيجاد قواعد عامة تفسر تلك الدلالات طبقاً لدستور الرموز والإشارات الذي يسمو فوق تفرقة الفنون والآداب، كما أن نظرية الأساطير الدالة التي استمدها النقد الأدبي من علم النفس تساعد – بدورها – على إيجاد التشابه بين موضوعات الشعر وموضوعات التصوير[7].

وإذا كانت الشعرية عاملاً مشتركاً بين الفنون، فإنها تتشكل بأبنيةٍ مختلفةٍ حسب طبيعة كل فن وتقنياته وأدواته الخاصة، وهذا يجعل تبادل التأثير قائماً بين هذه الفنون كلها، و«يتوقف نجاح هذا التأثير والتأثر على مدى قدرة الفنان على إقامة الوحدة الكلية لعمله الفنيِّ، بحيث تذوب ثنائية الاستفادة في صلب الفن المستفيد، وحتى لا يحدث تنافرٌ يُبرز قلق تلك الثنائية التشكيلية في داخل العمل الواحد»[8]، وقد وجدنا أن بعض كُتاب رواية تيار الوعي قد خلطوا بين الخط السرديِّ الروائيِّ والشعر الدراميِّ، مثل الروائي الأمريكي «والدو فرانك» الذي ضمَّن رواياته كثيراً من الشذرات الشعرية التي تخدم الأحداث الروائية[9].

وعلى هذا، لم يلتزم الرومانسيون بالتحديدات الصارمة بين حدود الفنون، فخلطوا بين أشكالٍ عديدةٍ منها، وكانوا يرونها طيفاً من الألوان المتداخلة التي تتدرج في قوتها ولونها ولا يمكن فصلها، إذ تتماسك وتتفاعل تفاعل العواطف البشرية فـ«الفنان سواءٌ كان رساماً أو مثَّالاً أو حتى مهندساً معماريّاً، يتناول الأشياء كما يتناولها الشاعر أو القاص على نحوٍ يجبر العين على التوقف، ونشدان المتعة في الرؤية، كما يجبر الآذان على الاستماع لمجرد الاستماع، والعقل على التلهف على لذة الاكتشاف التي لا تسعى إلى منفعةٍ مباشرةٍ»[10]، فثمة اتحادٌ في قنوات التلقي يجعل للمتلقين اتحاداً في الهدف من تذوق الفنون الأدبية وغير الأدبية، فشعور المتلقي بقصيدةٍ هو الشعور نفسه الذي ينتاب المتأمل لوحةً فنيةً أو هيكلاً معماريّاً بديعاً أو المستمع لقطعةٍ موسيقيةٍ... و«هذا ما تؤكده فلسفة الفن والنقد الحديث، أن قراءة القصيدة تتساوى مع تأمل اللوحة؛ لأنهما إعادة خلق لهما،

فالقصيدة والصورة يمكن أن توحي كلتاهما بعددٍ من الدلالات بقدر ما يُتاح لهما من قراءاتٍ، ومن الطبيعيِّ بعد هذا أن تكون قصيدةُ الصورة حقيقةً، وصورة القصيدة – أيضاً – حقيقة؛ لأن الشعر تصويرٌ ناطقٌ، والتصوير شعرٌ صامتٌ، والتفاعل بين الفنون يُحفّز على مزيدٍ من الإبداع في الفن ونظريته على السواء»[11].

ولكن هذا التأثير المتبادل بين الفنون وبعضها من ناحيةٍ، وبين الشعر وتلك الفنون من ناحيةٍ أخرى، لا ينفي الفوارق والحدود بينها، ولن يؤدي هذا التداخل في يومٍ ما إلى ذوبانها أو إلغاء سماتها وتقنياتها الخاصة ووسائلها التعبيرية، ومن ثمَّ، فإن لكل فنٍّ حدوده، فإذا تجاوزها إلى ما سواها من غير تدبرٍ لما يود تجاوزه، أو من غير تيقُّظٍ إلى الذي يجب أن يتوقف عنده؛ فسوف يتعرض لمخاطرَ كثيرةٍ، فقد يستعير المبدع في فنٍ من الفنون تقنيات فن آخر، و«لكنه لا يستطيع أن يستعير الوسيط الذي يمثل قيداً لا يمكن تجاوزه» [12]، فحينما تأثر الشعر الحديث بالتقنيات السينمائية، وتأثر – كذلك – الفيلم السينمائي بالقصيدة، نشأ ما يُعرف بالفيلم الشعري أو السينما الشعرية، وكذلك نشأت القصيدة السينمائية، ولكن بقي الوسيط يحدد لكل فنٍّ خصائصه التي تميزه، فبقيت القصيدة مكتوبةً خطيّاً بكل أشكالها، وبقي الفيلم معروضاً بآلة عرض الصور المتحركة، ويتم إنتاجه بعدساتٍ وآلات تصويرٍ لها خصائصها، فلم يظهر فيلمٌ مكتوبٌ على ورقٍ ومحررٌ بقلم سوى مرحلة السيناريو، ولا يطلق عليه حينئذ اسم «فيلم» إلا بعد تسجيله تاماً وإعداده للعرض، ولم تظهر قصيدةٌ فيلميةٌ تُعرض على الشاشة مكتوبة، اللهم إلا إذا مُثلتْ باستخدام الكاميرات والمعدات والمؤثرات السمعية والبصرية، وقد حَدَث ذلك في تجارب نادرةٍ، ولكنه على الرغم من ذلك لم يتخلَّ الفيلم الشعري عن وسيطه الإنتاجي وهو آلة التصوير، ووسيطه الذي يعرضه وهو آلة العرض السينمائي، ووعاء العرض وهو الشاشة السينمائية.

ومن ثم، فـ«المشابه لا تلغي الاختلافات، فبين الوحدة والتنوع تتمايز الخصوصية والتفرد، فإذا كانت سمة الفنون القولية هي «التعبيرية»، فإن «التصويرية» ألصق بالفنون التشكيلية، وبينما يكون الفكر والخيال ركيزة التذوق للفن القولي، يكون التجسد الحِسّيُّ والتشكل المادي سمة الفنون الأخرى كالنحت والعمارة... وغيرهما، وإذا كان الأداء الفني في الفنون القولية ينطوي على حركيةٍ تستثير ملكات التصور وتستفز الجانب الوجدانيَّ، كذلك فإنها تتحرك – دائماً – في

زمنيةٍ متعاقبة؛ فاللوحة المرسومة – مثلاً – تظل في حالة ثباتٍ، وهي في خطوطها التشكيلية وفي جمالها الخاص بها، تبقى منطويةً على ألوانها في اللوحة، وتكتفي بتثبيت تلك الألوان في قبضها على لحظةٍ محدودة»[13]. فتلاقح الفنون لا يُقلّص عددها أو ينفي بعضها، وإنما على العكس، يمكن أن يؤدي إلى نشأة أنواعٍ جديدة منها لم تكن معروفةً من قبل، فظروف كل عصرٍ قد تُنتج معالجاتٍ غير مألوفة؛ فتتولد متغيراتٌ جديدةٌ على المستوى الإبداعيِّ والتعبيريِّ؛ فيتم استحداث شكلٍ جديدٍ من أشكال الفن.

والفنون الأولى ليست أزليةً، وإنما نشأت نتيجة متغيراتٍ فنيةٍ أو اجتماعيةٍ أو نفسيةٍ روحيةٍ؛ و«نتيجةً لتحولاتٍ فنيةٍ متعددةٍ وانتقالاتٍ تقنيةٍ متباينة، تميزتْ لغة الشعر الحديث بتلك الأشكال الحوارية الممتزجة بالنزعة القصصية والمسرحية، إذ تتداخل الأصوات وتتناثر أمشاجٌ من الحوار، وتقتحم القصيدة شخوصٌ جانبيةٌ تضيف أبعاداً مهمةً إلى بنية الشكل الدراميِّ للقصيدة»[14]. فقد أفاد الشعراء الجدد من ذلك في تطوير مستويات البناء والتشكيل في القصيدة المعاصرة، فازدادت القصيدة غنىً، وتعمقت قدراتها التعبيرية، وأصبحت ترتاد آفاقاً لم تكن تعهدها من قبل. فالفن الشعريُّ قادرٌ على استيعاب كثيرٍ من الإمكانات والتقنيات التي تستخدمها الفنون الأخرى مع الاحتفاظ بكيانه الخاص، ووسيطه المتميز.

## الخطاب الشعري والتقنية الحديثة

إن تقنيات العصر الحديث قد أثرتْ في الفنانين والشعراء، فامتاحوا منها ما يخدم فنهم، و«قد جاءت كلمة تقنية من الكلمة اليونانية القديمة «Techne»، وهي بمعنى: فن؛ ولا شك في أن المصطلح الحديث «Technique»، أو الأساليب التقنية، أو المهارة الفنية، أقرب إلى مفهوم الفن قديماً من الكلمة الإنجليزية أو الفرنسية الحديثة «Art»، التي جرى استعمالها الآن أنها إشارة مختصرة إلى الفنون الرفيعة أو الجميلة»[15].

والخطاب الشعريُّ الحديث يميل إلى توظيف تقنياتِ عصره، حتى يتسنى له تجسيد الرؤية الشعرية الحديثة بما فيها من تشابكٍ وتعقيد، ولجوء الشاعر إلى هذا البناء الشعريِّ المركب ليس نوعاً من الإغراب أو الحذلقة الفنية، وإنما هو استجابةٌ

لضرورةِ التعبير عن الرؤية الحديثة التي لم تعد خيطاً شعوريّاً بسيطاً وواضحاً مثلما كان في الماضي، وإنما أصبحت جديلةً شعوريةً متماسكةً ومتشابكة الخيوط، فهي مزيجٌ من المشاعر والأحاسيس والرؤى المتشابكة، ومثل هذه الرؤية الخاصة تحتاج إلى بناءٍ فنيٍّ مُعقدٍ ومُتشابكٍ مثلها؛ ليستطيع تجسيد أبعادها المختلفة.

و«العلاقة بين الفن الأدبيِّ والتقنية الجديدة في العصر الحديث علاقةٌ جليةٌ، ولا مناص منها والتقيد بأساليبها، إذا ما أردنا أن نكون مسايرين روح العصر في حياتنا الأدبية»[16]، فلكل عصرٍ من العصور سماتٌ خاصةٌ تميزه عن غيره، وهذه السمات تفرض نوعاً من التوجه والاهتمام من قِبل القراء والجماهير، ومن ثم لا يكون عجيباً أن نجد اهتماماً بشيءٍ ما من قِبَل كثيرٍ من المبدعين والمتلقين على السواء؛ لأنهم جميعاً تشربوا روح عصرٍ واحدٍ وانصهروا في بوتقةٍ ثقافيةٍ وحضاريةٍ واحدةٍ.

و«قد كانت كلمة (Art) السابقة تشمل عند الإغريق كثيراً من الفنون ما عدا الشعر، فكان الظن الشائع أن الشعر تنقصه السمة المميزة للفن؛ لأنه يبدو – في نظرهم – غير خاضع للقواعد، بل كان يبدو وكأنه أمرٌ يتعلق بالإلهام وبقدرة الفرد على الإبداع، وكانوا يرون أن هناك علاقة نسبٍ بين الشعر والنبوة، وهذه العلاقة أكثر وضوحاً من علاقة الشعر بالفن، فالشاعر عندهم كان مُلهَماً وصانعاً فنيّاً في وقتٍ واحدٍ مع تفوق الأولى على الثانية»[17].

ثم أخذ الشعر طريقه لينضم إلى الفنون الرفيعة أو الجميلة: (Art)، إذ جاءت الخطوة الأولى على يد أفلاطون الذي حاول إدراج الشعر تحت قائمة الفنون، و«لكنه صنف الشعر نوعين: الأول سماه «السورة الشاعرة» أو الشعر الهذياني، والثاني شعر المهارة الأدبية أو الشعر التقني، والنوع الثاني – في رأيه – هو الذي يندرج تحت قائمة الفنون، وأما النوع الأول فلا يمت إلى الفن بصلةٍ، أما أرسطو وخلفاؤه فلم يترددوا في وضع الشعر عموماً في مصاف الفنون»[18].

وإذا تتبعنا علاقة الشعر بالفنون الأخرى ووجهات النظر المتباينة عند الفلاسفة وعلماء الجمال والنقاد، على مر العصور، فسوف نحتاج إلى عشرات الصفحات، ويتشعب بنا البحث بعيداً عن نطاق القصيدة المعاصرة التي تعد الهدف الأساس لهذه الدراسة، فليس هنا مقام الاستفاضة في ذلك، ولذا فقد اكتفت الدراسة بما يفيد

موضوع البحث فحسب، وهو الشعر الحديث وتأثره بتقنيات عصره الفنية؛ «لأنه عصرٌ تسوده الخبرة الفنية، الأمر الذي لم يتحقق على هذا النحو في أي عصرٍ مضى، وليس طبيعيّاً أن تُتناول مضامين جديدةٌ بخبراتٍ فنيةٍ قديمةٍ، فالخبرة تفرض إطارها وتختاره، ومن هنا تسقط دعوى أن خبرتنا الفنية القديمة في ميدان الشعر تكفي مضامين حياتنا الجديدة، وكذلك يسقط الزعم أن الإطار الشعريَّ القديم يقبل كل المضامين الجديدة، ولا يعجز عن تحمّلها، فالحياة قد تغيرتْ في مضمونها وإطارها، وهي تتغير في كل مكانٍ بتقدم الزمن، فكان لا بد من أن يتغير معها إطار التعبير وفلسفة الشعر الجديد، التي تقوم على حقيقةٍ جوهريةٍ هي أننا لا نشدُّ المضمون على القالب أو نضعه في الإطار، وإنما نترك المضمون يحقق لنفسه وبنفسه الإطار المناسب»[19].

ففي عصرنا هذا، غزت الآلة قدرة المبدع وزاحمته سر مهنته، وأثرت في فنه وإبداعه وطرائق تعبيره، ويرى بعض النقاد أن دخول هذه التقنيات الحديثة في عمليات إبداع الفنون بالذات، «سيجعل الفنان أو المبدع عبداً لها بإمكاناتها الهائلة وخاصةً تقنيات المسرح والسينما، في حين يرى نقادٌ آخرون أنها ستكون من العوامل التي تساعد المبدع على تحقيق رؤيته في يُسرٍ وسرعةٍ، كما أنها ستكسر رتابة استخدام هذه الفنون بشكلها التقليديِّ»[20].

وتميل الدراسة إلى الرأي الثاني؛ لأن التقدم في فنٍّ ما يؤدي إلى تطور الفنون الأخرى، كما سبق تفصيله، والتأثر بتقنيات الفنون المعاصرة يمثل مجموعة من الوسائل التي يستعين بها المبدع، وليست غاياتٍ في حد ذاتها، وهذه التقنيات ذاتها وراءها مبدعون آخرون يحركونها بموهبتهم وقدراتهم الإبداعية، وإذا استعان بها الشاعر، فهي مجرد وسائل لا تلغي مواهبه الخاصة.

وعلى هذا فـ«الشاعر بوصفه مبدعاً يعيش في وسط مجتمعٍ يعتمد على التقنية الحديثة في شتى المجالات؛ ولذلك فهو مطالبٌ بشحذ أدواته الفنيَة وإرهافها، لتحقيق أقصى مدى مستطاعٍ لها من الحساسية والقدرة على استيعاب الأبعاد المركبة المعقدة لرؤيته الجديدة، سابقة الذكر، فيجب عليه أن يسترفد الفنون الأخرى من أدواتها ما تقصر الوسائل الشعرية الموروثة عن استيعابه من أبعاد رؤيته، ومطالبٌ – أيضاً – بأن يُخضع ما يستعيره من التقنيات والأدوات لطبيعة الخطاب الشعريِّ بوصف الشعر فنّاً متميزاً له شروطه الفنية الخاصة» [21]، فالشعر المعاصر يحاول

تفعيل معطياته حتى يفوز بأكبر قدرٍ ممكن من الجاذبية الجمالية، وسبب هذا التحول في الخطاب الشعريِّ، «موجة الحساسية اللغوية الجديدة، فالشاعر يُقيم عالماً موازياً للعالم الخارجيِّ في النص الشعريِّ، وليس نسخةً منه أو صورةً له، ولكنه لا ينفصل عنه من حيث مواد التشكيل، أو استهداف تجارب تحدث في الواقع» [22].

والوسيط التقنيُّ الذي تُوضع فيه المادة الشعرية أو الأدبية عموماً، يتحكم في كيفية صياغتها وطريقتها في الخطاب، حتى تُناسب نوعية الفن وتُناسب – أيضاً – طبيعة المتلقي وظروف عصره، فالجالس في المسرح يشاهد مسرحيةً ويرى أبطالها يتفاعلون معاً بشكلٍ مباشر، يختلف عن الجالس في قاعةٍ مظلمةٍ يشاهد فيلماً سينمائيّاً، ويختلف – أيضاً – عن المستمع لقصيدة شعريةٍ يُلقيها شاعرٌ على منصةٍ أو من خلال الإذاعة حين تصاحبها مؤثراتٌ صوتيةٌ، كما يختلف عن قارئ القصيدة مكتوبةً بأي طريقةٍ خطيةٍ أو غير ذلك من الوسائل والوسائط المختلفة.

ومن هنا، نستطيع أن نقول: «إن الكتابة الخطية لم تعد وحدها ذاكرة البشرية من الآن فصاعداً، فقد أصبحت تُنافسها كتابات الصوت والصورة بما تستأثر به من معالم الحياة الحركية، ومن ثم فإننا نتوقف في الزمن إن لم نمدّ أفقنا ليستوعب هذا النتاج في مكتبة اليوم» [23]، التي أصبحت تزدحم بأقراص الليزر وشرائط الفيديو، وحاملات المعلومات العملاقة (Hard Disks) ،والآلات المختلفة لاستعراض وفهرسة وبحث المعلومات وترتيبها في سرعةٍ ودقةٍ فائقة، فالإحساس الجماليُّ المعاصر أصبح مختلفاً عن العصور الماضية؛ لأن الذاكرة البصرية للإنسان أصبحت أكثر نشاطاً مما مضى؛ ولذلك تنجح التقنيات التي تُولي الصورة اهتماماً خاصاً؛ لأنها تُخاطب هذه الذاكرة الحديثة/ القديمة؛ فالإنسان قد بدأ بالصورة فجعلها أبجديته الأولى في تدوين تاريخه وحضارته وطقوسه، ثم تركها نسبيّاً إلى اللغة التجريدية والفلسفة المنطقية، ثم عاد إليها حديثاً وجعلها مسيطرةً عل كل شيءٍ من الإشهار حتى الدراما المعقدة.

و«الشعر فنٌّ، صورته الفنية مجازيةٌ، وأساليبه رمزيةٌ استعاريةٌ، كما أنه يستخدم وسائل التطابق والتقابل والجناس الكامل والناقص والقافية... في نسيج الكلمات، ولا بد من أن يستخدم كل فنٍّ من التقنيات ما يناسبه، ولا تكون هذه التقنيات بالضرورة الكلمة» [24].

وعلى هذا، فقد لجأ الخطاب الشعريُّ إلى هذه الفنيات بالغة التأثير، لتكون عوناً له في أثناء رحلته الشاقة في عالم التجربة الشعرية المملوء بالرؤى والخيالات التي تستعصي على الكلام التقليدي واللغة العجوز، فآلة التصوير السينمائي – مثلاً – تستطيع أن تلتقط أدق التفاصيل الثابتة والمتحركة، ومسجلات الصوت الحديثة تستطيع – أيضاً – أن تحتفظ بأدنى حفيفٍ للأصوات، كما تستطيع أن تؤثر في السامع حتى تشعره بالرعب أو الحزن أو الفرح، وقد بلغ الفن المسرحيُّ والتلفزيونيُّ والسينمائيُّ حدّاً مذهلاً يستطيع به أن يُضحك الناس أو يسيل دموعهم في دقائق، وهو ما لم يكن في إمكان الشعراء والأدباء أن يبلغوه إلا بشق الأنفس؛ ولذلك فالشعراء قد فطنوا إلى حقيقة مؤداها أنهم يكتبون للعين كما يكتبون للأذن.

وقديماً جاء «أديسون» وأعلن في جريدته («المتفرج» «The Spectator») في السنة الـ(1712) أن الشاعر يكتب أولاً للعين[25]؛ ولذلك وجدنا الشعر المعاصر يحاول صناعة بلاغةٍ خاصةٍ لنفسه، مستعيناً بكل معطيات العصر القديمة والحديثة، التقنية منها وغير التقنية، حتى يحوز نجاحاتٍ أكبر.

## النزعة الدرامية والبناء الشعري المعاصر

لا شك في أن النزعة الدرامية في بناء القصيدة الحديثة قد أفادتْ البناء الشعريَّ من عدة نواحٍ، ومن أهمها: طريقة التشكيل المتشابك المتفاعل، والبُعد عن الغنائية المعهودة أو السردية المملة، وكذلك تعميق قنوات الاتصال بالقارئ، وارتياد آفاقٍ جديدةٍ في عالم الإبداع الشعريِّ، وإمدادها بعناصر فعالةٍ تمكنها من الاستبطان النفسيِّ والحوار الداخليِّ، وتوظيف الحبكات والصراعات المتنامية، التي تُوظف بوصفها إطاراً لأفكار الشاعر وانفعالاته ونوازعه التي كان يعبر عنها بشكلٍ مباشرٍ في القصيدة التقليدية، وبذلك فإن الشاعر الحديث قد انتقل بتجربته الشعرية من رتابة الغناء إلى درامية البناء.

والدراما – كغيرها من الفنون – تهدف إلى تقديم خبرةٍ فنيةٍ جماليةٍ للإنسان، والتأثير الذي تُحدثه تلك الخبرة عاطفيٌّ في المقام الأول، وذهنيٌّ في المقام الثاني، وإن كانت بعض الدعوات المسرحية تطالب بتحقيق العكس، كاتجاه بريخت في المسرح الملحمي، ولا شك في أن خوض تلك الخبرة – إذا تمت على وجهها الصحيح

– يزيد اهتمام الفرد بنفسه، وفهمه غيره من أبناء جنسه، كما أن الدراما أقوى تأثيراً من معظم الفنون الأخرى، كالنحت والتصوير والرقص والموسيقى والعمارة؛ لأن اللغة هي وسيلتها الأساسية في التعبير، وهي التي تضيف عنصر التأمل الفكريّ والجدل الذي تقصُر عن تحقيقه تلك الفنون»[26]، فاعتماد الدراما على الفعل ورد الفعل في ثوبٍ جدليٍّ – معتمدةً في ذلك على اللغة بجمالياتها المختلفة – يجعل لها سماتٍ خاصةً بوصفها وسيطاً فعالاً للانفعالات والعواطف والعمليات الذهنية المختلفة.

وعلى هذا، فـ«إن كل الأنواع الأدبية تصبو إلى الوصول إلى التعبير الدرامي؛ لأنها من أعلى صور التعبير الأدبيّ، ويكفي أن نتذكر أن الكاتب المسرحيَّ الحق هو شاعرٌ وقاصّ في الوقت نفسه، وإذا كانت الموسيقى تُلخِّص كثيراً من القيم التعبيرية في الفنون التقنية، فإن العمل الأدبيَّ الدراميَّ يُلخص – كذلك – معظم القيم التعبيرية في سائر فنون القول»[27].

إن ابتعاد الشاعر المعاصر عن صوته الذاتيّ، والتزامه بناء تجربته دراميّاً من خلال الصراع والتضاد والحركة الدائمة والحدث المتطور، يجعلان القصيدة ذات حضورٍ خاصٍ وطريقةٍ جديدةٍ في الخطاب الذي يُفعم الإحساس بالتجربة بانفعالٍ أكبر وروافد أكثر؛ وبذلك يمكن تحديد النزعة الدرامية أو تلخيصها في ثلاثة أبعادٍ: الصراع، والحركة، والتفكير الدرامي.

والصراع هو الذي ينشأ عن تصادم الطباع من خلال الفعل الناتج عن انفعالاتٍ وعملياتٍ واقعيةٍ وذهنيةٍ معقّدة، وينشأ الصراع نتيجة تصادم القوى المتعارضة بين كياناتٍ بشريةٍ: (الإرادات)، أو بينهما وبين أي معوقاتٍ خارجيةٍ أخرى، وإذا استند تطور الصراع إلى الشخصيات المرسومة بعنايةٍ ووضوحٍ؛ فإن ذلك يجعل العمل الفنيَّ جذاباً قويَّ الوقع دافعاً للمتابعة وترقب التطور إلى النهاية.

ويتمايز الصراع في الأنواع الدرامية حسب نوعية العوائق التي تعترض إرادة الشخصيات، وكذلك طبيعة ذلك الصراع وأهدافه، وأما الصراع الداخلي فيختلف عن ذلك، إذ إنه يمثل تدافع رغباتٍ ومطالبَ يحاول الإنسان تحقيقها، وهذا يختلف عن صراع الإرادات الواعية في الصراع الخارجيِّ السابق، وقد يكون طرف الصراع مع الشخصية قوةً طبيعيةً أو بشريةً أو اجتماعيةً أو غيبيةً... وهذا الصراع يؤدي إلى تماسك العمل الدرامي[28].

وأما العنصر الثاني – وهو الحركة – فيتمثل بالانتقال من موقفٍ إلى آخر، أو من عاطفةٍ إلى أخرى، أو من فكرةٍ إلى فكرةٍ أخرى تُناقضها أو تؤازرها، وإذا كانت هذه هي طبيعة الحياة، فتلك طبيعة الدراما التي تتشابه معها، مع بعض الفوارق الجوهرية والفنية بين الدراما والحياة.

ويأتي بعد ذلك العنصر الثالث، وهو التفكير الدراميُّ، ويعني «ذلك النوع من التفكير الذي لا يسير في اتجاهٍ واحد، وإنما يأخذ في تصوره أن كل فكرةٍ لها ما يُقابلها، وأن كل ظاهرٍ وراءه باطنٌ، وأن التناقضات – وإن كانت سلبيةً في ذاتها – فإن تبادل الحركة بينها يخلق الشيء الإيجابي»[29].

وهذا التفكير الدراميُّ لا بد من أن يتصف بالموضوعية، حتى لو كان الشاعر أو الكاتب يُعبر عن شعورٍ ذاتيٍّ؛ لأن الذات لا تقف بمفردها، وإنما تقف مع ذواتٍ أخرى لها كيانها وانفعالاتها المستقلة، فهي تحدد أهواءها وميولها وطرائق تفكيرها؛ ولذلك يجب التعامل بموضوعيةٍ مع تلك الكيانات في أثناء تفاعلها في المواقف المختلفة.

وإلى جانب المميزات السابقة للمنهج الدراميِّ، نجد خاصيةً أساسيةً، وهي «خاصية التجسيد، فالتفكير الدرامي لا يأتلف ومنهج التجريد؛ لأن الدراما لا تتمثل بالمعنى أو المغزى، وإنما تتمثل بما قد يؤدي في ما بعد إلى معنىً أو مغزىً، أي في الوقائع المحسوسة التي تصنع نسيج الحياة، ومن ثم كان التفكير الشعريُّ القديم تفكيراً بسيطاً؛ لأنه لا يتجاوز الأشياء ومن خلال الأشياء يوصل إلى المتلقي المعاني التجريدية»[30].

وأما الشاعر المعاصر فقد أفاد من هذا المنهج الدراميِّ؛ لأنه قد تغير تكوينه الثقافيُّ ووعيه بتجربته وأهميتها وقيمتها الفكرية والفنية، ولم تعد القصيدة مجرد فضفضةٍ شعوريةٍ، وإنما أصبحت بنيةً متكاملةً تمثل حياة الشاعر بكل أبعادها الذهنية والانفعالية والنفسية، وكذلك صراعاتها المختلفة من أجل اكتشاف الحياة بكل تفاصيلها.

ومع ذلك، فإنه «لا يكفي الشاعر أن يكون منهجه موضوعيّاً، وأن يُعنى بالتفصيلات فحسب حتى يكون شعره دراميّاً؛ وذلك لأن مجرد ملاحظة الحياة في تفصيلاتها المختلفة قد ينتج عنه تعبيرٌ سرديٌّ أو قصصي، ولا يلزم بالضرورة أن

ينتج عنه التعبير الدراميُّ، وإنما تتوقف الخاصية الدرامية في الشعر على مقدرة الشاعر في الوقت نفسه على اختيار ما هو جوهريٌّ – على الأقل من منظوره الخاص – والاستغناء عن التفصيلات غير الجوهرية»[31] التي لا تفيد في البناء الدراميِّ أو تُقلل كثافة الفعل الدراميِّ أو البناء الشعريِّ، فإذا استطاع الشاعر أن يوظف مقومات الأسلوب الدراميِّ في بناء قصيدته؛ فإنه يجعل للموضوع أهميته، ويؤكد جديته، ويفيد من دينامية الدراما وإمكاناتها، فقد وعى الشعراء هذه الحقائق عن أهمية المنهج الدراميِّ؛ ولذلك صَبُّوا تجاربهم في قالبٍ مُفعم بالدرامية في كثيرٍ من التجارب المعاصرة التي بلغتْ ذروتها في السبعينات، ثم استمرت حتى الآن.

«وفي ضوء هذه الحقائق، يمكننا أن نفهم: لماذا أصبح من الصعب منذ السبعينات، أن تُستخدم العبارة التقليدية القائلة: إن قصيدةً ما تدور حول موضوعٍ ما، أو تتغنى بعاطفةٍ ما؟ وذلك لأن الموضوع بمفهومه القديم، والعاطفة بدلالتها المحددة، قد اختفيا في الأغلب الأعم، وصارت القصيدة – كما سبق – حالةً مُركبةً، وهذه الحالة نفسها لا يمكن أن توصف بالحزن أو الفرح أو تنتمي إلى عالم اليأس أو الأمل، إنها قد صارت تستعصي على مثل هذا التحديد»[32].

وعلى هذا، فإن الدرامية في القصيدة الحديثة أصبحتْ تخضع لسيطرة الشاعر أو رؤيته إلى مصيره في العالم، أو مصير العالم في نفسه، فهي دراما في داخل النفس، ولا تقطع صلتها بما حوله من موجوداتٍ يتصارع معها أحياناً، ويتصالح معها في بعض الأحيان، فهو لا يهدأ أبداً، إنه في صراعٍ دائم مع الحياة ومع نفسه، وكذلك مع تجربته؛ «لأن حداثة الصورة المعاصرة تعتمد على الفاعلية الشعرية التي تقع في ثوبٍ دراميٍّ وقوده التوتر والغضب والحزن، ومن هنا يشمل استبصار الشاعر أفق الوجود الإنساني، وينغمس في ديمومته، ويتبع ذلك – بالضرورة – أن تفقد الصورة سكونيتها القديمة ولصوقها البلاغية الخارجية محدودة القيمة»[33]، فالتشكيل الدرامي يثري القصيدة الحديثة، ويحاول الانتقال بها من الذاتية إلى الموضوعية، ومن الانطباع إلى البناء، وكانت هذه الفكرة تمرداً على الإطار الرومانسي الذي تبنته المدرسة الإنجليزية التي كان شعراؤها يتمركزون حول ذواتهم ويحكمون على العالم من خلالها، وهذه هي نفسها فكرة «المعادل الموضوعي»، التي تبناها «إليوت» وتأثر بها كثيرٌ من الشعراء المعاصرين، من مثل السياب والبياتي وعبدالصبور وغيرهم.

«إن القصيدة التي تفتقد التشكيل تفتقد كثيراً من مبررات وجودها، فهي ليست خواطر أو صوراً أو معلومات، وإنما هي بناءٌ متداخلُ الأجزاء منظمٌ تنظيماً صارماً»[34] له رونقه وقوة تأثيره وجذبه، وهذا ما دعا الشعراء – من بداية تلك الموجة الجديدة للشعر العربي وحتى الآن – إلى تشكيل قصائدهم وفقاً لهذا النسق.

***

## الشعر الحديث والفن السينمائي

كما تعرضت الدراسة لعلاقة الشعر الحديث بالتقنيات الدرامية، كان لا بد من أن تتعرض – أيضاً – لعلاقة هذا الشعر بالتقنيات السينمائية، فالمستطلع تاريخ السينما القصير يجد أن هناك اتحاداً دائماً بينها وبين الأدب عموماً منذ البداية، ولعل الأعمال الأدبية كانت الزاد الأساسي للسيناريو السينمائيِّ عالميّاً ومحليّاً، فعلى الصعيد العالمي، نجد معظم مسرحيات شكسبير تحولت إلى أفلامٍ سينمائيةٍ ضخمة، وأما محلياً فقد اعتمد السيناريو على جهود الروائيين وكتابَ المسرحية وأحياناً كتاب القصة القصيرة، ففي مصر – مثلاً – نجد السيناريو السينمائي قام في الأساس على روايات نجيب محفوظ وإحسان عبدالقدوس والشرقاوي... وغيرهم.

ولكن «السينما لغةٌ، والغرض الوحيد لأي لغةٍ أن تحكي شيئاً، ومهما كانت قوة الأسلوب، ودقة الإيقاع، وروعة الألفاظ، فإن اللغةَ لا يمكن أن تكون هدفاً في ذاتها؛ لأنها يجب أن تكون وسيلةً؛ ولذلك يجب ألا نحكم على لغة السينما من الناحية الجمالية، وإنما بمقدار الخدمة التي تؤديها للقصة»[35]، والأمر كذلك في قصيدة الشعر، فاللغة والتشكيل يخدمان التجربة وليسا هما الهدف الأول، فالبهرجة اللفظية والتلاعب بالمحسنات والاستعارات ليسا هدفاً في حد ذاتهما، وإنما ثرثرة لا طائل من ورائها، كما أن أحسن طريقةٍ لاستخدام اللغة السينمائية، لا يكون في اللعب الفنيِّ بالوسائل والتقنيات البصرية، وإنما باستخدام أحسن الوسائل التي تساعد على إخراج القصة في أحسن حالاتها.

والمشابه قويةٌ بين الفن السينمائيِّ والفن الشعريِّ، بل الأدب بشكلٍ عام؛ لأنهما يقومان معاً على الخطاب البصريِّ أو التخاطب بالصورة، يقول ألكسندر أَستروك: «إن ما نراه على الشاشة هو رؤية فنان، مثل رؤية الفنان الذي يرسم لوحةً أو الذي يؤلف الموسيقى، والكاميرا في يد المصور مثل القلم في يد كاتب الرواية أو الشاعر»؛

لذلك، فهو يسمي السينما الجديدة (سينما الكاميرا/القلم)، كما يرى أن السينما يجب أن تتحرر من مبدأ «الصورة من أجل الصورة»؛ لكي تصبح كاللغة تماماً، ويتم توظيفها للتعبير عن أرق المشاعر الإنسانية، مثلها كمثل الكلمة المكتوبة. فكما يُكوِّن الأديب فقراته من جُمل أدبية، يكوِّن المخرج المشهد من لقطات، والجُملة هنا تساوي اللقطة، والفقرة تساوي المشهد[36].

فالقصيدة نتاجٌ أدبيٌّ يشبه الفيلم، والشاعر والسينمائيُّ يتفقان في تحويل المعاني صوراً، وتوليد المعاني الجديدة من خلال الصور، فـ«وقائع الحياة وأحداث المجتمع وعلاقات الأفراد... تمر أمام الأديب أو الشاعر أو السينمائي، فيُترجمها الأديب والشاعر إلى فقراتٍ أدبيةٍ وصورٍ بيانيةٍ... ويترجمها السينمائي إلى لقطاتٍ ومشاهدَ وينقلها إلى الشاشة»[37].

ولما كانت السينما مبهرةً بتقنياتها وأدواتها الجديدة التي تعتمد على مخاطبة أقوى الحواس، وهي حاسة البصر؛ أراد الشعر أن يستعير منها هذه التقنيات؛ ليضيف إلى وسائله التي يستعين بها لجذب المتلقي، حتى لا يدور حول نفسه ويجتر طرائقه في التشكيل والبناء جيلاً بعد جيلٍ، فـ«السينما – بعد المسرح – قادرةٌ على التزامن السمعيِّ والتشكيليِّ؛ لأن اللغة الشعرية لا تقوى إلا على النطق بكلماتٍ متتابعةٍ خطيّاً، وأما الفنون ذات البُعد المكاني فهي تُقيم شبكةً من الفضاءات المتجاورة تصب في مشهدٍ مُركبٍ، وحينما يستعير الشعر منها هذه التقنية، فإنه يوظفها لتكثيف لغته وتركيب أدواته في مزجٍ عميقٍ بين جماليات المكان والزمان»[38].

وإذا كانت هذه هي مظاهر الاتفاق، وهي أصيلةٌ، كما رأينا، فإن ذلك لا ينفي بعض الاختلافات الجوهرية بين السينما والشعر، فـ«بينما يعتمد الشعر على مجموعةٍ من الأزمنة النحوية التي تسمح لنا بوضع الأحداث مُرتبةً بجوار بعضها بعضاً، فإن الأفعال في الصورة تقع – دائماً – مضارعةً، أي في الوقت الحاضر أمام المشاهد، وكأنها تحدث في الواقع»[39]، وهذه الصور السينمائية المرتبة بشكلٍ ما، هي التي تتحاور لتصنع الحدث السينمائيَّ أو الفعل الدراميَّ بوساطة عملية «المونتاج»، إذ إن كل لقطةٍ تجاور لقطةً أخرى تؤازرها أو تتوازى معها أو تناقضها.

ويُضاف إلى تلك الاختلافات، عنصر الاختلاف الزمني بين السينما والشعر، فـ«المشهد السينمائي أو القصصي، وإن كان زمانيّاً، يختلف عن طبيعة الصورة الشعرية؛ لأن هذا المشهد يرتبط بموضوعية الزمان، أي يرتبط بنسق الزمان الطبيعيِّ

الذي يتمثل بالامتداد والتتابع في اتجاهٍ معينٍ، ويخضع – كذلك – للمنطق الصوري، وأما الصورة الشعرية، فهي حلم الشاعر، والحلم لا يعترف بالتنسيق المنطقيِّ للزمان ولا يعترف بالسببية أو المنطق الصوري، وهذا يُتيح للصورة الشعرية خصوصيتها النفسية، أو ما تُسمى كثافة الشعور؛ لأننا في الصورة الشعرية نستقبل حشداً من الصور المتتابعة المترابطة لا صورةً واحدةً، وهذه الصور لا ترتبط وَفقاً للنسق الطبيعيِّ للزمن كما هو الشأن في المشهد السينمائيِّ أو التصوير السرديِّ في الأدب القصصيِّ، وإنما وفقاً للحالة النفسية؛ لأن القصيدة تعدُّ ارتباطاً بين مجموعةٍ من الصور والرؤى والأفكار المندمجة في وحدةٍ مفردةٍ في خلال حالةٍ نفسيةٍ تربط بينها»[40].

وكل ما سبق يمكن تطبيقه على السينما الكلاسيكية أو التقليدية فحسب؛ وذلك لأن السينما الحديثة أو التجريبية فيها نماذج كثيرة تخلصت من نسقية الزمن والارتباط بترتيب الأحداث، بل إنها اتخذت طريقاً يشبه المذاهب الفنية الحديثة، كالسريالية، أو الاتجاه الخيالي الذي يضرب بكل ما هو نسقي عُرض الحائط، ويتفرغ للتجربة كالقصيدة الحديثة تماماً.

ومازالت هناك بعض الفروق بين السينما والشعر، فـ«التمثيل في السينما يتحول إلى فنٍّ اختزاليٍّ يعتمد على التركيز والإيجاز والإيحاء، فالنظرة في السينما تعني سطوراً كثيرةً في إحدى الروايات وحواراً طويلاً في المسرحية»[41]، ولكن التكثيف في القصيدة يعتمد على البلاغة اللفظية؛ أي من خلال الصورة البلاغية والبيانية، وأما السينما فتعتمد على الصورة المرئية المركبة، وهذا الفارق قد يكون صحيحاً حين نوازن بين الرواية والفيلم السينمائي من جهةٍ، وبينه وبين المسرحية من جهةٍ أخرى، وأما بين الفيلم والقصيدة فلا وجود لهذا الفارق؛ لأن القصيدة والفيلم يمتازان بالتكثيف على السواء، فالسطر الشعريُّ أو البيت يُمكن أن يُفسر أو يُشرح في صفحاتٍ، بل في معظم الأحيان يكاد يستعصي على الشرح؛ إنه يحمل دلالات كثيرة كاللقطة السينمائية المركبة من مؤثرات سمعية وبصرية وشخوص؛ لذلك امتاح كل منهما من تقنيات الآخر، حتى نشأ ما يعرف بالسينما الشعرية والشعر السينمائي.

## السينما الشعرية والشعر السينمائي

السينما الشعرية – كما سبق – فَنٌّ من الفنون التجريبية الحديثة، ومازالت في طورها الأول؛ لذلك فهي لم تتحدد معالمها تماماً، ولم تستقر بعد على شكلٍ أو قالبٍ

نهائيٍّ، ولكنها تتشابه مع القصيدة المعاصرة تشابهاً كبيراً، بل تتخذ من القصيدة الحديثة «سيناريو» لها، إذ يقول أحد رواد السينما الشعرية، (صلاح سرميني): «السينما الشعرية من أكثر الأشكال الفنية صدقاً، وهي تبتعد في تصويرها بجسارةٍ عما هو واقعيّ أو مادي كما هو موجودٌ على أرض الواقع، وفي الوقت نفسه، يُؤكد هذا التصوير وحدتها التركيبية الخاصة، وهي - كذلك - تحاول توليد المجازات والاستعارات؛ إنها تحاول أن تضع متلقيها في حوارٍ مع نفسه ومع الآخرين بدون نظامٍ يُقيده، وهذا النوع من السينما يبتعد عن التفسيرات المنطقية، مثل القصيدة الشعرية الحديثة تماماً؛ لأن التفسير يقتل لذة الاستكشاف عند المتلقي»[42].

ويلاحظ على التعريف السابق أنه محاولة للتعريف، وليس تعريفاً بالمعنى الدقيق للكلمة، وهو يشبه - إلى حدٍ كبيرٍ - تعريفات الشعر المختلفة على مر العصور، فالشعر لم يظفر حتى وقتنا الحاليِّ بتعريفٍ محددٍ كسائر التعريفات الاصطلاحية العلمية الأخرى؛ وذلك لأن الشعر من فنون القول النفسية الانفعالية العاطفية التي تعتمد على المجردات الروحية والوجدانية، وهذه الأشياء تستعصي على وضعها في جُملٍ أو عباراتٍ أو قوالبَ رياضيةٍ صارمةٍ أو محددةٍ، وكذلك الفن الجديد: (السينما الشعرية) - الذي اعتمد على القصيدة في صياغة السيناريو الخاص به - لا بد من أن يكون في تعريفه مثل الشعر، حيث صعوبة التحديد واستحالة الاصطلاح على عبارة دقيقة تحيط بمعناه الكامل.

وأما الشعرَ السينمائيَّ، فهو الذي يعتمد في بنائه وطرائق تشكيله على التقنيات السينمائية، مستفيداً من إمكانات هذا الوسيط المبهر للعقل والعاطفة معاً، في تعميق تجاربه وتفعيل وسائل اتصاله بالقراء. والملاحظ أن الشعر والسينما اتحدا في الهدف واختلفا في طريقة التعبير، فـ«الروابط الشعرية تبدو ملائمةً على نحوٍ مثاليٍّ لإمكانات السينما الشعرية بوصفها من أكثر الأشكال الفنية صدقاً وجاذبيةً، وذلك بعكس السينما التقليدية التي تربط الأحداث على نحوٍ استبداديٍّ، امتثالاً لمفهوم نظريٍّ تجريديٍّ يعتمد على الترتيب والنظام، وحتى حينما تكون الحبكة محكومةً وموجهةً من قبَل الشخصيات، فإننا نكتشف أن الروابط التي تُوجدها تتكئ على تأويلٍ سطحيٍّ لتعقيدات الحياة»[43].

ومن خلال هذه الحلقة المفرغة التي تدور فيها السينما الشعرية والقصيدة الحديثة، نجد التأثير صار متبادلاً؛ فليس الشعر هو الذي يسعى إلى الانتفاع بتقنيات

السينما وحسب، وإنما أصبح العكس صحيحاً، فالفيلم السينمائيُّ الجديد، وخاصةً الفيلم الشعري، يسعى إلى توظيف تقنيات القصيدة الحديثة، من خلال قصيدة حديثة تصلح كسيناريو له طريقته البكر في الخطاب السينمائيّ الجديد الذي يُشرك المتلقي في الاكتشاف وإعادة الخلق الفني كالقصيدة الجديدة تماماً، وهذا ليس شططاً أو شذوذاً؛ «لأن الصورة السينمائية في حالتها العادية، تتضمن نَفَسَا شعريّاً من الأفلام الأولى لها وحتى آخر إنتاج سينمائيٍّ معاصر، بما في ذلك الأفلام التجريبية وأفلام الخيال العلمي، ومن وجهة نظرٍ أكثر دقةً، فإن السينما الشعرية، أو الشعرية في السينما، بدأت تتجسد أكثر فأكثر مع الأفلام التي واكبت الحركة السريالية في نهاية العشرينيات»[44].

وعلى الرغم من أن الفيلم السينمائيَّ التقليديَّ يعتمد في معظمه على مخاطبة الحواس، ومحاولة تجسيد الهيكل الدراميِّ الأدبيِّ، باعتماده على المؤثرات السمعية والبصرية والتتابع المونتاجي، فإن كل ذلك لا يصنع فيلماً ناجحاً ما لم يعتمد على جوهرِ شعريٍّ ينتظم الفيلم كله حتى يصنع في النهاية تجربةً وجدانيةً إنسانيةً ناضجةً.

«إن الوسيط التقنيَّ – الذي يسهم في تشكيل الصورة السينمائية – هو الذي يُحدد إمكانات الاستبدال والتحويل التي يسعى وراءها المهتمون بسينمة النص الشعريِّ؛ إذ إن شعرية النص السينمائي تبدو عملاً إبداعيّاً يتجاوز محددات الوسيط من خلال التحايل عليها؛ لأن المبدع يستثمر إمكانات الوسيط في صياغة شعريةٍ للنص، ولكن نقيض ذلك يبدو صعباً، أي أن سينمة النص الشعري سوف تُفضي إلى تقييد الحُرِّ وتحجيمه تحت سطوة التقنيِّ، فالصورة السينمائية المحولة عن صورةٍ شعريةٍ، سوف تقع تحت وطأة تحويل السمعيِّ الخياليِّ: «الشعر» إلى بصريٍّ حِسيٍّ: «الصورة السينمائية»، بكل وضوحه وفجاجته وفقره الإيحائيِّ ووضوحه الدلاليِّ»[45].

وعلى هذا، فإنه من الصعب تحويل النصِّ الشعريِّ الذي يتميز بخياله الجامح وغموضه الخاص، إلى فيلمٍ سينمائيٍّ؛ لأن الوسيط التقنيَّ السينمائيَّ يعتمد على قدراتٍ ميكانيكيةٍ حسيةٍ، وهذه القدرات ليس في ذرعها أن تصور المجازات والاستعارات الخارقة بل المستحيلة أحياناً في النص الشعريِّ الذي يستخدم وسيطاً مختلفاً، وإلا احتاجت السينما إلى آلاتٍ خياليةٍ بالدرجة نفسها ليست في عالم الواقع، وإنما هي فوق الخيال البشريِّ؛ لتستطيع من خلالها تحويل النص الشعريِّ

الجامح إلى فيلم سينمائيٍّ في متناول الخيال ومنظومة التصوير الواقعية، ولكن ذلك لا ينفي إمكان اتصاف السينما بصفاتٍ شعريةٍ؛ لأن الواقع بشكله الظاهريِّ تم التنكر له في محاولةٍ لخلق فنٍّ يسمو على الواقع، بالاستفادة من إمكانات التصوير الشاعرية.

«إن المعاني أوسع نطاقاً وأعمق عالماً من الصور المرئية؛ لأنها تشمل ما يُرى بالعين، وما لا يُمكن أن يُرى، كما تشمل كل ما يمكن أن يتم في باطن العقل المتأمل وفي أغوار النفس المعقدة، وفي أبعاد الذاكرة المظلمة، وكل ما يسبح في محيط الفلسفة والتفكير المجرد؛ لذلك وقفت السينما عاجزةً أمام واجهة الشعر البراقة الناصعة تتأمل بريقها دون أن تجرؤ على ولوج دواخله والتوغل في دهاليزه وسراديبه العميقة»[46].

وهذا كله كان مبرراً قويّاً لدى النقاد والأدباء منذ القِدم على نسبهم الشعر إلى النبوة، من أفلاطون إلى العقاد؛ «لأن جمال الصورة الشعرية لا يرجع إلى المنظر الخارجيِّ، وإنما إلى كثافة الصورة الشعرية نفسها، وقد يحتاج المستمع أو القارئ قصيدةً إلى وقتٍ لتذوقها، ولكن جمال الصورة البصرية لا يحتاج إلى بسطٍ أو تبسيطٍ أو زمنٍ للتذوق، بل إن جمالها قد يرجع إلى «الضغط»، أو ما يُسمى في النقد الحديث «الأثر التراكميِّ»، وكل ما ينادي به أنصار السينما مردودٌ عليهم، بأن هناك نصّاً شعريّاً كتبه الشاعر أولاً، أي قبل ظهور السينما بقرونٍ عديدةٍ، ولولاه ما أمكن للغة السينما أن تُبدع ما تبدعه اليوم»[47]؛ فالشعر هو الذي غذى معظم الفنون بالبذرة الأم، وقد قامت عليه المأساة والملهاة والملحمة... وقد تحول كل ذلك إلى مادةٍ أساسيةٍ خصبةٍ قام عليها المسرح ثم السينما من بعده.

ولكن كل هذا لا ينفي قيمة المحاولات الحديثة التجريبية الجادة التي تبنت فكرة «سينمة النص الشعريِّ»، ومحاولة الاستفادة من فن البشرية الأول: الشعر في خلق نوعٍ من السينما الجديدة التي تبتعد بهذا الفن عن تقليديته المعهودة، حتى لا يجمد في مكانه ولا يواكب التجديد القائم والدائم في كل شيء؛ «وهذا باتفاق بين السينما والشعر، لأن ما يفتننا في القصائد الجديدة ليس مجرد التعرف إلى المعنى الذهني لها أو هدفها الفكري النهائي، وإنما متابعتنا للطرائق التي يصل بها الشاعر إلى هذا المعنى أو تلك الفكرة»[48].

يُعد الفن السينمائيُّ الوثيقة المرئية لهذا العصر؛ فقد صاغ لغةً جديدةً تعتمد على الصورة، وقد حوَّلت السينما الخيالات والأحلام وحتى الكوابيس، حقائقَ مرئيةً تعتمد على حوار الألوان وكذلك الأضواء والظلال، فهي الفن الجامح الذي استفاد من جميع الفنون البشرية التي سبقته، بل قام على الخبرات الهندسية والميكانيكية والكهربية ومعظم العلوم العملية والعلمية التي توصل إليها الإنسان في خلال مسيرته الطويلة عبر العصور، فقد استعار الكهرباء لإدارة آلاته، وفنون التصوير لتحديد زوايا تصويره وتصميم لقطاته، ومن الموسيقى إيقاعها وتزامنها، ومن الفن التشكيلي سحر الألوان، واعتمد على الأدب اعتماداً كليّاً في صياغة التجربة الإنسانية...

إن اكتشاف الإنسان تقنية الصورة المتحركة كان بمقام القفزة السحرية في القرن التاسع عشر، فحينما شاهد الناس الصورة المتحركة لأول مرة، تحركت معها قلوبهم، وانجذبت إليها أبصارهم، فالحركة هي التي ميزتْ السينما بوقعها الخاص، على عكس بقية الفنون التي تتسم بالثبات، كالنحت والرسم وحتى الفن المسرحيّ بكل إمكاناته، فهي التي تتفاعل مع المتلقي بعناصرها المختلفة من صوتٍ وصورةٍ ومؤثراتٍ أخرى كثيرةٍ؛ فتجذبه بقوةٍ متجددةٍ؛ «فقد تجاوزت معظم الفنون من حيث تعقيد الجاذبية الحسية مع إمكان التعبير عن مستوياتٍ متعددةٍ في آنٍ واحدٍ»[49].

وعلى هذا فقد حازتْ السينما عدة مؤثراتٍ تعمل معاً في فضاءٍ واحدٍ، مُطلقةً العنان لخيال المتلقي ليملأ الفراغات بين شلال الصور المتتابع، وقد اعتمدت في ذلك على أقوى الحواس الإنسانية، وهي حاسة البصر؛ بوصفها أكبر الحواس اتصالاً بالكيان النفسيِّ والشعوريِّ للإنسان، فـ«الصور وثيقة عهدٍ بالإنسان وبالمدى الكُليِّ للخبرات والتعبيرات البشرية، وهي تمتد من المستوى الذي تُقدمه الخبرات العملية إلى آفاق الأساطير الرمزية وتجلياتها»[50].

وقد اتسع الاعتماد على الصورة في العصر الحديث، إذ أصبح الإنسان – حالياً – يلهث وراءها، ويبحث عن كل جديد منها ويوظفه في كل شيء «بما يسم ثقافة هذا العصر بميسم العابر والطارئ: (الموضة)، ويعطيها – كذلك – طابعاً انتقاليّاً لا تحده حدودٌ، مما يترك الانطباع لدى المتأمل في حضارة الصورة، بأن ثقافة العين تمارس جنوناً من نوعٍ خاصٍ، يمكن أن نسميه – تجاوزاً – جنوناً مُعَقْلناً، أصبح فيه العقل البشريُّ عبداً مُطيعاً للنزوات الشرسة وللغرائز الهائجة»[51].

إننا – بالفعل – نعيش عصر الصورة؛ لأننا نسير بخطىً حثيثةٍ وراء الصورة التي تنقلها عدة وسائط من سينما وتلفزيون وغير ذلك، حتى صِرْنَا – شئنا أو أبينا – من أسرى متابعة فن الصورة بكل اتجاهاته وخطواته المختلفة. «وهذه الحساسية الجمالية الجديدة في عصر الصورة، تعمد إلى تقوية الذاكرة البصرية، ومن ثم، فإن تقنيات الحداثة الشعرية تنجح بقدر ما تستصفي من معطيات النظر، وتلائم بين درجات ألوانه، فهذه هي الطريقة التي تتحول بها الرؤية البصرية إلى رؤيةٍ شعريةٍ باقيةٍ مع تطورات الزمن»[52]، وكان هذا من أقوى البواعث لدى الشعراء المحدثين، لتوظيف وإدخال عناصر سينمائيةٍ في صلب القصيدة، حتى يستفيدوا من تلك الإمكانات الهائلة لهذا الفن الحديث؛ «لأن هناك تكامليةً بين التفكير في الصورة والتفكير في الكلمة»[53]، فالإنسان لا يعتمد على عينيه فحسب، «وإنما – أيضاً – يعتمد على كثيرٍ من خبراته الحياتية وأبعاد خياله ومختزنات ذاكرته»[54].

إن السينما – في كثيرٍ من الأحيان – قد تتحول لتكون نوعاً من الثقافة البصرية نادرة المثال، فهي تختلف عن اللوحة الفنية؛ لأنها ملأى بالحياة، وتختلف عن التأمل في الطبيعة بشكلٍ مباشرٍ، لأنها تختزل الأبعاد والمسافات مكانيّاً وزمانيّاً، وتحيط كل هذا بهالةٍ كبيرةٍ من مؤثراتها، فـ«الفيلم يحمل في طياته أثر كثيرٍ من الفنون، فهو يوظف العناصر التكوينية للفنون البصرية، كالخط والشكل والكتلة والحجم... وعلى غرار الرسم الزيتي والتصوير الفوتوغرافيٍّ، يستغل التفاعل الدقيق الحاذق بين الظل والنور، وعلى غرار النحت، يتناول – ببراعةٍ – المكان بأبعاده الثلاثة، وشأنه شأن التمثيل الإيمائيٍّ (البانتومايم)، يُركز على الصور المتحركة، وهذه الصور شأنها شأن الرقص، لها إيقاعٌ موزونٌ، والإيقاعات المركبة في الفيلم السينمائيٍّ تشبه تلك الإيقاعات الكائنة في الموسيقى والشعر»[55]، ومن هنا، تتضح أهمية الفيلم بوصفه بوتقةً تُصَبُّ فيها معظم الفنون: الأدبيٍّ منها وغير الأدبيٍّ، مما يجعل المتلقي يستمتع وينفعل بتجربة الفيلم انفعالاً يعادل انفعاله بهذه الفنون مجتمعةً، إذ إن الفيلم يسيطر على معظم الحواس البشرية، والإنسان بطبعه يسعى إلى الاستحواذ على أشياء متعددةٍ في وقتٍ واحدٍ، وقد ساعدته السينما على أن يظفر بهذا الهدف بسهولة، «وليس المهم الجانب الجماليّ فحسب، وإنما – أيضاً – ارتباط ذلك بالذات الإنسانية، فنحن نريد أن نرى كل شيءٍ من خلال ذواتنا الإنسانية: أفراحها وآلامها، ومن أجل هذا، كانت سيطرة الفيلم على النفس الإنسانية، إذ يعتمد على قصةٍ مُعدةٍ بسيناريو وأحداثٍ وحوارٍ...»[56].

والواقع أن السينما لا تعدو أن تكون نشاطاً فنيّاً يرتبط بنشاطاتٍ فنيةٍ أخرى، ولكن إبهار الصورة المتحركة جعل بعض الدارسين ينظرون إليها أنها الفن الأهم في وسط سائر الفنون؛ لإقبال الجماهير عليها من كافة الطبقات، وذلك لأن الفيلم يُقدم رواية أدبية يعالجها بإمكاناته المتعددة، سالفة الذكر، فـ«توفر للإنسان الرضا الحِسيَّ والفكريَّ، بالإضافة إلى الميل الغريزيِّ عند الإنسان إلى تذوق الجوانب البصرية والحكائية السردية في أي عملٍ فنيٍّ»[57].

## الصورة والكتابة وطبيعة التلقي

إن شبكة العين الطبيعية أو الشاشة الاصطناعية، صارت – بلا منافسٍ – في تشكيل معالم الحضارة المعاصرة، ولا تأتي الثقافة المكتوبة إلا في المقام الثاني، والواقع أن الكتابة – بوصفها خطاباً بصريّاً ولغويّاً – لم تُزحزح عن منزلتها فحسب، وإنما – أيضاً – ساعدت اللسانيات المعاصرة على التشكيك في قداستها، والطعن في مكانتها، وقد نظرت الفلسفة التفكيكية إلى تراجع سلطة الكتابة، أنها أمارةٌ من أمارت بقايا تأثير «الميتافيزيقا» في العقلانية الأوروبية الحديثة وأنانية الثقافة الأوروبية المتمركزة؛ فأصاب حضارة الصورة العُجْبُ بنفسها، والتباهي بدرجة التقدم التي وصلت إليها، حتى تنكرت للإسهامات الحضارية الأخرى، ولم تعد تقبل الحوار مع الثقافات الإنسانية المختلفة، فالصورة تراهن على البُعد الأيقوني للواقع الذي يتحول من المجرد إلى المحسوس، ومن الخيال إلى الواقع، فتستدعي الموضوعات المجردة؛ لتحولها علاماتٍ أيقونيةً يتجلى فيها الواقع في صورٍ خياليةٍ تضفي عليها القوى الإبداعية الخلاقة للإنسان سماتٍ سحريةً وأسطوريةً، وهنا تكمن خطورة الصورة في تحويل الواقع إلى عالم من الإبهار يبهج العين ويفتنها، حتى يُخيل للإنسان أن هذا الواقع المصوّر لم يسبَق له أن رآه، على الرغم من أنه عالمٌ مألوفٌ غارقٌ في الرتابة[58].

وكل هذا جعل للخطاب بالصورة أنصاراً يدافعون عنه ويروجون له، إضافةً إلى المنتفعين من ورائه اقتصاديّاً، فهذه المكانة التي احتلتها الصورة لم تأتِ من فراغ؛ لأن لها مسوغاتها الواقعية، فـ«الناس يتذكرون 10% مما يسمعون، و30% مما يقرؤون، و80% مما يرونه أو يقومون بعمله، وإن 90% من مدخلاتنا الحسية مدخلاتٌ بصريةٌ»[59].

إن الصورة متغلغلةٌ في كافة نشاطات الإنسان الحسية والعقلية والوجدانية والخيالية، فـ«دلالة الصورة تشمل النشاط الذهنيَّ: (الصورة العقلية والفكرية)، والنشاط النفسيَّ (الخيال والإدراك)، والنشاط اللغويَّ (الصور السمعية)، والمجال الفنيَّ (العمارة والنحت والموسيقى والرسم والكاريكاتير...)، وهي كلها من مظاهر حضارة الصورة التي تتجلى في الأبعاد المكانية الملموسة والمجردة، وتعمل – في المقابل – على خلق عالم متطابقٍ مع الواقع (خطاب الصورة الفوتوغرافية)، أو عالم بديلٍ للواقع المُعاش أكثرَ سحراً وصدقاً أحياناً، وهو الذي يحظى في الغالب الأعمَ بامتلاك المتلقي، والاستحواذ على بصره وبصيرته؛ لذلك فالحضارة المعاصرة تعيش عهداً جديداً من الخطاب، وتنتج أساطيرها الخاصة بها»[60].

وأما الكتابة فتختلف عن الصورة باختلافاتٍ وحدودٍ عديدةٍ وجوهرية، من حيث الوسائل والتقنيات والاتجاهات الخطابية الشفوية والتحريرية، فـ«الكتابة تؤطرها النزعة الفردية، فهناك المؤلف الفرد – وما عداه استثناء – الذي يكتب، فلا يمكن أن تكتب أكثر من يدٍ في وقتٍ واحدٍ في تجربة فنية واحدة إلا في حالاتٍ نادرةٍ جدّاً لم تحصل على النجاح الكافي، كاشتراك أكثر من مبدع في كتابة رواية أو قصيدة واحدة معاً، وهناك – كذلك – المتلقـــي الفرد الذي يقوم بعمليـــة القراءة، فلا تستطيع مجموعةٌ أن تقرأ مؤلفاً واحداً قراءةً جهريةً في وقتٍ واحدٍ ماعدا الإنشاد والترتيل الجماعيين. وفي مقابل ذلك، فالصورة السينمائية أو التلفازية يصنعها فريقٌ من الناس: (كاتب النص والممثلون والمصـــورون وصُناع الديكور والموسيقيون والمخرج...)، وتتلقاها مجموعةٌ من المشاهدين في وقتٍ واحدٍ: (الجمهور)، فالخطاب بالصورة أو الخطاب السينمائي تجاوز منطق النزعة الفردية وتبنى خطاب النزعة الجماهيرية طلباً للتسويق وطبيعة هذا العمل الذي يخلط بين التجارة والفن»[61].

فاختراع آلة التصوير الفوتوغرافي كان معجزةً في زمنه، ثم تلته كبرى المعجزات، وهي «تصوير الحركة»، أو الصورة المتحركة التي سُميت بها كلمة (kinema) الإغريقية، والتي انتقلت إلى كافة اللغات بلفظة «سينما»، «ولو أن ديكارت عاش في زمن السينما لانفرد بنفسه مع كاميرا (16 مم) ليكتب أحد أهم كتبه، وهو (مقالة في المنهج)، ليظهر لنا بشكل لا يستطيع أي وسيطٍ آخر أن يعبر عنه»[62].

فالصورة تسجيلٌ للواقع، وليست الواقع نفسه، ولكنها تتميز عن الكتابة أو الكلام

المسموع أو المقروء بمزايا عديدةٍ، سبقت الإشارة إليها، فما الكلمة سوى رمزٍ لفعلٍ يقع في الحقيقة، ولا تحمل أي عنصرٍ من عناصر ذلك الواقع، وأما الصورة فإنها تحتوي على أبعادٍ ومساحاتٍ معينة تشبه الواقع في شكله الظاهريٍّ؛ لذلك فهي أسهل استيعاباً وأقوى أثراً من الألفاظ، وأوسع نطاقاً من الكلمات المقروءة أو المسموعة. «لقد جاءت كتابة الصورة في السينما والتلفاز في العصر الحديث، لتبتدع أنماطاً غير مسبوقةٍ في التجربة الإنسانية، إذ أخذت تبتكر لغاتٍ جديدةً في أطر الاتصال توظف قيم الإيقاع الموسيقيِّ والمنظور التشكيليِّ والصورة الشعرية، بطريقةٍ حركيةٍ؛ لتُبدع نموذجاً جديداً لهذا الواقع، لا نستطيع – من الوجهة المعرفية – أن نعدّه من قبيل التخييل الذي كانت تؤديه الصورة الأدبية، ولا من قبيل الأحداث التي تتم أو تقع في الخارجِ المحسوس. وإذن، علينا أن نُدرج في مقولتنا – لاحتواء هذه التجارب – رتبةً جديدةً تلائم هذه اللغة المرئية، لتعبر عن حقيقتها، ودرجة التخييل والواقعية فيها، ثم علينا – وهذا الأهم – أن نحدد أسسها الجمالية، لنقيس فاعليتها ومدى ما يتمثل فيها من شعريةٍ لغويةٍ وبصريةٍ؛ «لأنها تقترب بشدةٍ من لغة الحُلم»»[63].

كل هذه العوامل والمميزات صنعت ما تُسمى «بلاغة الصورة» في العصر الحديث، التي تسلك مسالكها الخاصة في السيطرة على وجدان المتلقي وحواسه، وتجعله يُتابع بحميميةٍ غير معهودةٍ مع تلقي الفنون الأخرى «فإنك قد تنسى أول كتابٍ قرأته، ولكنك من الصعب أن تنسى أول فيلمٍ شاهدته»[64]؛ لأن هذه اللغة لها استقلالها الذاتي المفهوم بقوةٍ وسلاسةٍ وبساطةٍ ومباشرةٍ، فهي تحمل صدق الحياة الحقيقية نفسها، وهذا لا يُناقض ما تتمتع به لغة الكتابة من إمكانات ذهنية وفلسفية، ولكنها تختلف عن إمكانات الصورة المتميزة، وهذا كله دفع الشعراء المحدثين إلى توظيفها في تشكيل قصائدهم، وصولاً بها إلى الشكل الفني الناجح الذي يمثل النتيجة المباشرة لنجاح هؤلاء الشعراء في استيعاب المضمون الفكري وإخضاعه لتلك المقومات الدرامية والسينمائية، وهذا الشكل الفني ليس مجرد زخارف شكلية لجذب المتلقي مثلما يفعل النقاش الذي يقوم بطلاء الجدران لإخفاء جهامة اللبنات، وإنما جودة التشكيل الفني مع قوة المضمون الفكري، ليقدم الشعراء تجربةً قويةً لها مقوماتها الفكرية والأدبية، في ثوبٍ قشيبٍ وقالبٍ تشكيليٍّ فريدٍ له مقوماتُ نجاحه وتأثيره في متلقٍ يختلف عمّا كان عليه أسلافه قديماً قبل عصر الصورة.

بعد رصد العلاقات المنهجية بين الدراما والقصيدة الحديثة من جهةٍ، وبين الفن السينمائي والقصيدة من جهةٍ أخرى، كان لا بد من التعرض لعلاقة الدراما بالسينما. ومن خلال هذه الدراسة وغيرها من الدراسات، أصبح من اليسير إدراك علاقة الدراما بالسينما، فهي لا تحتاج إلى تأكيد أو رصد؛ لأن السينما - كما سبق - نشأت على أكتاف الأعمال الأدبية والدرامية، واستقت منها عناصرها الأولى، ولكننا في هذه العجالة نتعرض لبعض الفروق بين المسرح والسينما.

فالسينما لا تُكرر المسرح؛ لأنهما كيانان منفصلان، ولكن توجد بينهما جوانب اتفاق وجوانب اختلاف، وقد تبادلا التقنيات كثيراً، فنجد أن «قوائمِ أفلام السينما تزخر بأفلام كثيرة أخذت عن نصوصٍ مسرحيةٍ، ومن أهم تلك الأفلام السينمائية: فيلم «رجل لكل العصور»، من إخراج فريد زينمان، وهو مأخوذ عن نص مسرحي ونص سينمائي أيضاً لـ«روبرت بولت». ويذكر تاريخ السينما المصرية، أن معظم الأفلام الأولى أخذت عن مسرحيات سائدة في تلك الفترة، ويرى بعض مؤرخي السينما أن أول فيلم مصري أُخذ عن نص مسرحي هو «مدام لوريتا»، من إخراج «لاريتشي»، وهو عن مسرحية فكاهية كانت تقدمها فرقة فوزي الجزايرلي، وقد صوّر معظمه في الشوارع لعدم وجود استوديوهات، وكان صامتاً، ثم توالت الأفلام المأخوذة عن مسرحيات لعلي الكسار ونجيب الريحاني وفوزي منيب...»[65]، فتحويل المسرحيات أفلاماً بدأ مع بداية السينما، والسينما قد تجعل هذه المسرحيات أكثر تأثيراً؛ لأنها تمدها بالمؤثرات السمعية والبصرية، ويمكن أن يبسطها المخرج في الزمن، ويوازن بين الصوت والصمت، ليتيح فرصة لنمو الخيال وتذوق الجماليات الفنية فيها.

والسينما والمسرح وسيطان ينتجان أعمالاً مركبة؛ فيجمعان وسائل وخصائص متعددة، فالمسرحية الممثلة على خشبة المسرح تتطلب ممثلين وديكورات وأصواتاً مصاحبة... وهذه الوسائل نفسها يتطلبها الفيلم السينمائي مع بعض الفروق التي تحددها طبيعة الوسيط، فالكاميرا في السينما تفعل ما لا يفعله الجو الواقعي المسيطر على المسرح، على الرغم من اتفاقهما في الهدف المتمثل بتوصيل تجربة درامية إبداعية إلى الجمهور بطريقة شائقة مؤثرة تجذب انتباهه حتى نهايتها وتترك أثرها الدائم على كيانه النفسي.

وأما الاختلافات فكثيرةٌ، ومنها الاختلاف في شكل الكتابة المبدئية،

فـ«المسرحيات نصُّها نَصٌّ أدبيٌّ كاملٌ مقروءٌ، وشخصيات شكسبير وسوفوكليس تعيش بنفسها في خارج المسرح، وأما السيناريو السينمائي فلا يمكن له ذلك، فهو غير صالح للقراءة الأدبية المستقلة»[66]، فيمكن أن نُطلق على نص مسرحية «أوديب» قبل تمثيلها، مسرحية أوديب أو (هاملت)... أو غيرهما من المسرحيات، بينما لا نستطيع أن نطلق على سيناريو «فيلم الأرض» – مثلاً – اسم «فيلم الأرض» قبل تمثيله.

كما أن المسرحية تبنى على جُملةِ أحداثٍ يرتبط بعضُها ببعضٍ ارتباطاً حيويّاً أو عضويّاً، بحيث تسير في حلقاتٍ متتابعةٍ حتى تؤدي إلى نتيجةٍ يتطلب الكمال الفني أن تؤخذ من الأحداث السابقة نفسها، وهذه الأحداث والأفعال، خارجية أو داخلية، الأولى هي التي تؤثر في الشخصيات، والثانية هي ما يأتيه هؤلاء الأشخاص من ردود أفعال في المسرحية بتجاوبهم مع الأحداث الخارجية أو نفورهم منها، وبعبارة أخرى: الأحداث الداخلية هي ذلك الصراع النفسي أو المسلك الخفي، فالمسرحية – في جوهرها – عبارة عن أحداث متتابعة ومنظمة ومترابطة ترابطاً وثيقاً مع مسلك الشخصيات، بحيث تُبرر هذا المسلك تبريراً مقنعاً، وأما الوصف فيُستعان فيه بمناظر المسرح، أو يُستنتج من خلال الحوار[67].

وأما الفيلم السينمائي فيتم بناؤه بشكلٍ مُتقطعٍ على هيئة لقطاتٍ ومشاهد، ثم يجمع المونتاج بينها، صانعاً نوعاً من الترتيب المنطقيِّ للأحداث وَفقاً للسيناريو، فـ«إذا كان المسرح يُقدم الحركة، فإن السينما تقوم بتسجيل هذه الحركة وإعادة عرضها علينا بعد إخضاعها لعدة عمليات تقنية مقصودة، فنحن لا ندهش أو نُصاب بالذعر حينما نُشاهد القطار وهو يدخل المحطة، ولكن حينما عرض «لوميير» لقطاته حين دخول أحد القطارات المحطة، نال ذلك إعجاب الجمهور وانبهاره الشديد، ولم يُبالِ بصمت اللقطات، فقد كان واقعاً تحت سحر الصورة وجاذبية الحركة، ثم وقع تحت تأثير سحر التمثيل الذي يُحاكي الواقع»[68].

وكذلك، فإن المسرح لا يعالج الموضوعات التي تعتمد على الوصف الظاهري للأشياء، إذ تلعب الجمادات والنباتات والأشياء الأخرى غير الممثلين دوراً أهم من دور الممثلين أنفسهم، وهذا شائع في السينما التي يمكن أن تصنع فيلماً عن الطيور أو الحيوانات أو الأماكن العامة أو الخاصة مثل الغابات والشلالات والمحيطات، وأما المسرحية فاعتمادها الأساسي يكون على الحوار، فـ«السينما تجعل الحوار ثانويَّ القيمة بالنسبة للأشياء الأخرى المهمة والمثيرة التي تمتع العين، والأذن، وقد يعتمد

الحوار في المسرح على المبالغة والتضخيم وأحياناً التنغيم والإيقاع والبُعد عما يُقال في الواقع، ولذلك يفتقد – في بعض الأحيان – الواقعية، وأما في السينما فإن الحوار يميل إلى البساطة والإيجاز والتلميح والاقتراب من الواقع، وكلما قلَّ الحوار في الفيلم، واحتلت الصورة المكان الأكبر، زادت فرصة الإبداع والتميز»[69].

ولعل ما يؤديه الحوار المسرحي هو ما تسعى السينما إلى قوله عن طريق الصورة، فحين سرد الممثل المسرحي رحلةً شاقةً أو جزءاً من حياته – مهما كان أداؤه دقيقاً ومعبراً – لا يُقارن حينما يكون هذا الدور سينمائيّاً عن طريق الحكاية بالصورة، إذ تظهر المَشاهد أكثر واقعية، وتنتقل عدوى المكابدة والمشقة إلى المشاهد الذي يتابع كل شيءٍ تفصيليّاً بكل أبعاده ومكوناته المركبة، و«إذا استخدمت السينما حوار المسرح كما هو، فإن هذا يُعد دليلاً على عجز القائمين على الفيلم من كاتب السيناريو إلى كاتب الحوار وحتى المخرج، ولذلك لابد من مراعاة نوعية الحوار وتركيزه عند الكتابة للسينما»[70]، وهذا لا يعني أن حوار السينما أقل رفعةً وقوةً من حوار المسرح، فالسينما يمكنها أن تستخدم اللغة الدقيقة المركبة، وهذا لا يعني فشلاً في توظيف الصورة والإمكانات السينمائية الأخرى، فـ«الأعمال المأخوذة عن مسرحيات شكسبير، تقدم دليلاً قويّاً على أن اللغة يمكن أن تكون رفيعةً وذات دلالاتٍ وإيحاءاتٍ، وأنها يمكن أن تُثري النصَّ السينمائيَّ النهائيَّ وتجعل منه عملاً فائق القيمة رفيع المستوى، وقد استخدم كبار السينمائيين في العالم لغةً أدبيةً عاليةً في حواراتهم السينمائية من مثل: «برجمان»، و«توني ريتشارد سون»، و«لورانس أوليفيه»، و«جودار»، و«تريفو»، و«كيروساوا»، وكذلك «شادي عبدالسلام»، و«مصطفى العقاد»...»[71].

ومن الفروق بين المسرح والسينما أخيراً: إيقاع المشاهد وكيفية تلاحقها وترتيبها وكثافتها، ويُلاحظ أن المشهد الدرامي يتميز بنسبةٍ عالية من الثبات والاستقرار قياساً على المشهد السينمائي المتلاحق، فالأشياء في المسرح والرواية – أيضاً – تأخذ حقها في التناغم والانسجام، وتقوم إزاء الأشخاص والأحداث بمسافات مضبوطة، أي أنها تنتظم بإيقاعٍ مماثل لإيقاع العناصر الأخرى، وأما السينما والروايات التي تأخذ أسلوبها، فـ«يغلب عليها سرعة الحركة البُعدية وتوزع الظلال الضوئية، وتمضي فيها المشاهد الخارجية على نسقٍ لا يتعادل – غالباً – مع اللحظات الباطنية، فللأشياء وجودها المستقل المُكبَّر في المشهد السينمائي، بل

لها أولويتها البادهة وكثرتها المفرطة، وأما أحداث المشهد الدرامي فهي قليلة ومتأنية وبطيئة، ولا تبرز أهميتها إلا إذا وجه الإنسان انتباهه أو أشار إليها بكلمات، مما يجعل المشهد الدرامي ذا صبغة إنسانية في مقابل المشهد السينمائي الذي تغلب عليه الآلية وحركة الكاميرا، فالأول خاضع لحركة الإنسان، متناغم مع إيقاعه، موظف له، وأما الثاني فيجر وراءه هذا الإنسان لاهثاً أمام حركة الأشياء المتزايدة وحضورها الخارجي الفادح»[72].

وعلى هذا، فإن الفنون جميعها عبارة عن نشاطات متواصلة ومتداخلة تداخلاً خفيّاً عميقاً من الناحية الوجدانية، ومن هنا، فـ«إن الفن هو الفنون جميعاً على الرغم من الاختلافات التقنية بينها»[73]، ولذلك، فإن الاستعانة بالتقنيات المسرحية والسينمائية في بناء القصيدة الحديثة، تُعد أمراً مشروعاً له دعائمه الأصيلة وبواعثه القوية عبر تاريخ الفنون وتطوراتها المتوالية عبر الزمن. أقبل الشعراءُ المُحدثون على التقنيات السينمائية ووظفها معظمهم، وبخاصةٍ في فترة السبعينيات، إذ رأوا أنها تضيف إلى مُعطيات القصيدة، وتزيد إمكاناتها، وبخاصةٍ عند الشعراء المجرِّبين، مثل: أدونيس، ومحمد عفيفي مطر، ومحمد الماغوط، وأنسي الحاج... وغيرهم.

ولما لاحظ الشعراء الصلة الوثيقة بين التقنيات السينمائية، بوصفها تقنياتٍ تصويريةً بصريةً، وتقنيات القصيدة؛ اتجهوا إلى الإفادة منها؛ فوظفوا معظمها أو ما يتلاءم مع النظام الشعريِّ منها توظيفاً يضيف إلى البناء الشعريِّ الحديث ويثري قنوات اتصاله.

والتشابه واضحٌ بين السيناريو السينمائيِّ والقصيدة؛ فقد كان الشعراء القدامى يلجؤون إلى التشبيه والاستعارة والتصوير المجازي لتجسيد المعاني الذهنية أو المنطقية، وأما الشعراء المحدثون فلجؤوا إلى تقنيات متعددة للهروب بالقصيدة من القوالب الموروثة وطرائق التشكيل التقليدية؛ وذلك لتشابك الرؤية الشعرية وتعقّدها؛ فقد حاول الشعراء أن يُعبروا عن هذه الرؤية بأكثر من اتجاهٍ، فلم يكتفوا بخطٍّ فرديٍّ للتعبير عنها، وإنما – أيضاً – اتجهوا إلى تكثيف قنوات اتصالهم بالمتلقي، ولِمَ لا، والنوتة الموسيقية تُكتب على خمسة خطوطٍ وأربع مسافاتٍ، بالإضافة إلى مجموعةٍ مُماثلةٍ في أسفل هذه الخطوط التسعة، وهي مجموعة «قرار القرار»، ومجموعةٍ مُماثلةٍ أخرى في أعلى تلك الخطوط، وهي مجموعة «جواب الجواب» أو «السوبرانو»؟ والموسيقى – على الرغم من رفعتها الفنية – مجرد أصواتٍ، ومن المعلوم أن الأذن

لا تسمع من الأصوات المتداخلة شيئاً إلا إذا انسجمت كلها في جديلةٍ واحدةٍ متحدة ومتوافقة، وإلا تحولت إلى ضوضاء صاخبةٍ تزعج ولا تُمتع؛ فالصوت يتجه – دائماً – نحو الفردية، إذ لا تستطيع الأذن البشرية الاستماع إلى أكثر من متحدثٍ في وقت واحدٍ أو إلى عدة أصواتٍ متداخلةٍ، وأما الصورة فهي أكثر تركيباً، إذ إنها قابلةٌ للرؤية المُتشابكة، بمعنى أننا يمكن أن نرى أكثر من صورةٍ في وقتٍ واحدٍ دون أن تتداخل هذه الصور أمام العين ودون أن تحدث «ضوضاء الصورة» كما تحدث ضوضاء الصوت؛ ولذلك كان الاتفاق واضحاً بين الكتابة بالظلال والألوان على تصميم السيناريو السينمائيِّ والكتابة التصويرية التي تُعنى بوصف تفاصيل الموقف في إبداع التجربة الشعرية المعاصرة.

وعلى هذا، فقد وظف الشعراء تقنيات كتابة السيناريو المختلفة، سواء من حيث الشكل: (المتوازي – المتقاطع)، أو من حيث المضمون: (الكتابة بالصورة)، إذ استطاعوا تصميم المشاهد بصريّاً، وهذا النوع من التصوير – بلا شك – أكثر تعقيداً من التشبيه والاستعارة في البلاغة الموروثة، ووصف التفاصيل بالحكي والسرد الطويل، إذ يتم تنضيد اللقطات بطرائق أكثر تعبيراً وأعمق أثراً من وضع المحسنات البديعية والترصيع اللغوي والشكلي في القصيدة التقليدية...

وأما المونتاج بأنواعه المتعددة، فقد أضاف إلى القصيدة كثيراً، إذ إنه عنصّر جوهريٌّ في البناء السينمائيِّ، ولم تكن له بذورٌ واضحةٌ في البناء الشعريِّ القديم سوى محاولة الشاعر الانتقال بالوصف والحكي والاعتماد على الأزمنة النحوية كي يتنقل من مكانٍ إلى آخر أو من زمانٍ إلى غيره، لذلك فقد كانت مشكلة «التزامن» قائمةً أمام الشاعر الذي يريد أن يُصمم تجربته بتعقيدها البصريِّ والمنطقيِّ، وقد ساعده هذا العنصر السينمائيُّ المهم على تجاوز هذه العَقَبة؛ فاستطاع أن يُوالي بين زمنين مختلفين عن طريق «مونتاج العلاقات»، وكذلك استطاع أن يوازي بين حدثين يقعان في مكانين مختلفين في زمنٍ واحدٍ عن طريق «مونتاج الترابط الزمني»، وكذلك عقد الموازنة بين حدث ما يقع في زمانين مختلفين عن طريق المونتاج الزمني... إلى غير ذلك من وظائف يقوم بها هذا العنصر السينمائي المتشعب، كما أفادت هذه التقنية القصيدة المعاصرة، وساعدتها على التعبير عن تجاربها المتشابكة والمعقدة، وبخاصةٍ القصيدة الدرامية الطويلة التي أفادت من المونتاج السينمائي بأنواعه المتعددة، وطوّعته حسب أغراضها وما تصبو إليه من تركيبٍ وتشابكٍ عميقٍ.

وبالموازنة السريعة بين شاعر الأمس وشاعر اليوم، نجد الشاعر القديم كان يصف تجربته من حيث الأصوات المصاحبة وشكل السماء والأرض والجو المحيط به، فيصف الرعد والبرق والرياح... وغير ذلك من الظروف التي تصنع التجربة الشعرية أو تحيط بها، وأما شاعر اليوم فقد يقوم بتصوير هذه الظروف الطبيعية حين يحتاج إليها في مشاهد تتم في جوٍّ طبيعي، ثم يضيف إليها ظروفاً صناعيةً أخرى يصنعها لخدمة الأحداث.

كما أفاد الشعراء الجدد من توظيف المؤثرات البصرية والسمعية التي تقوم بصنع جوٍّ معينٍ يخدم التجربة السينمائية ويُعمقها في الأفلام السينمائية؛ فقاموا بصناعة ما يشابه ذلك في القصيدة المعاصرة؛ فأحاطوا تجاربهم بمؤثراتٍ تُحاكي تلك المؤثرات ليضيفوا بُعداً آخر إلى هذه التجارب الشعرية الجديدة التي تواكب عصرها وتُعبر عنه.

وإذا قمنا بموازنةٍ بسيطةٍ بين تقنيات التصوير السينمائيِّ وتقنيات الفن الشعريِّ، فإننا نجد بينهما من الجسور ما لا يحتاج إلى توضيح؛ فالفيلم السينمائي يعتمد كليةً على التصوير، وقد بدأت السينما فنّاً بصريّاً تطور عن آلات التصوير الفوتوغرافي المختلفة، حتى تم تحريك الصورة أو تصوير الصورة المتحركة، وإذا أمعنا النظر في طبيعة الفن الشعري منذ بدايته، فإننا نجده فنًّا يعتمد على الصورة في المقام الأول، مع بعض الاختلافات بين التقنيات السينمائية والتقنيات الشعرية في طريقة التصوير؛ فالشاعر يعتمد على اللغة والحِسِّ الفنيِّ الجماليِّ الذي يخاطب العقل والوجدان، بينما السينمائيُّ يُعبر عن كل ذلك بالآلات وفنون التصوير والإخراج، معتمداً على كوادر فنيةٍ أخرى، مثل مصممي الديكور والملابس والمصورين ومؤلف القصة... وغير ذلك من الفنيات السينمائية الأخرى التي تثري العمل السينمائي وتحيطه بمؤثراتٍ كثيرةٍ تأخذ بكيان المتلقي وتبهره مهما كانت ثقافته وطبقته؛ ولذلك حينما ظهرت هذه الفنيات الحديثة في التصوير السينمائي، كاللقطات البعيدة والقريبة وعمق المجال... وكذلك زوايا التصوير، كالزاوية المنخفضة والمنخفضة جداً «عين الدودة» والمرتفعة جدّاً «عين الطائر»... إلى آخر تلك التقنيات، لم يتوانَ الشاعر الحديث عن الإفادة منها وتوظيفها في إبداع وتصميم تجاربه الجديدة.

***

## هوامش وإحالات المدخل

(1) يوزف شتريلكا: العلاقات المنهجية بين الأدب والفنون الأخرى، مجلة فصول، العدد (2)، المجلد (5)، (1985)، ص 20.

(2) محمد عناني: التصوير والشعر الإنجليزي، مجلة فصول، العدد (2)، المجلد (5)، 1985 ،ص 27، ويُراجع كذلك هوراس جريجوري: فن الشعر، ترجمة: لويس عوض، مكتبة النهضة المصرية، 1947 ،ص 90 و91، وكذلك نعيم حسن اليافي: الشعر بين الفنون الجميلة، وزارة الثقافة، المكتبة الثقافية، العدد (192)، 1968 ،ص 14 و15.

(3) Rudolf Arnheim: The unity of the arts .time .space and distance .in ucgl .1976 .P 7 - 13

وينظر كذلك أرسطو: فن الشعر، ترجمة: عبدالرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، ط 2، 1973 ،ص 54 – 56، وكذلك: ت. س. إليوت: في الشعر والشعراء، ترجمة: محمد جديد، دار كنعان، دمشق، 1991 ،ص 15 و16، وكذلك عزالدين إسماعيل: الفن والإنسان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (مكتبة الأسرة، 2003) ،ص 19، وكذلك جابر عصفور: قراءة النقد الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (مكتبة الأسرة، 2002) ،ص 11.

(4) أحمد درويش: الكلمة والمجهر– دراسات في نقد الشعر، دار الهاني للطباعة، القاهرة، 1993 ،ص 79.

(5) رجاء عيد: القول الشعري منظورات معاصرة، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1995 ، ص 21، وينظر كذلك عبدالغفار مكاوي: قصيدة وصورة، عالم المعرفة، الكويت، العدد (119)، نوفمبر، 1987 ،ص 8، وكذلك محمد عناني: الأدب وفنونه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط 2، (مكتبة الأسرة، 1997) ،ص 22 و23.

(6) يراجع مجدي وهبة: معجم مصطلحات الأدب، م. س.، ص 591.

(7) مجدي وهبة: م. س.، ص 592، وينظر كذلك محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، ط 2، 1984 ،ص 102 و103، ويُراجع كذلك رمضان بسطاويسي: جماليات الفنون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة دراسات أدبية، 1998 ،ص 380 – 397.

(8) محمد نجيب التلاوي: القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، ط 2، 2006 ،ص 49.

(9) يُراجع روبرت همفري: تيار الوعي في الرواية الحديثة، ترجمة: محمود الربيعي، مكتبة الشباب، القاهرة، 1984 ،ص 60.

(10) أروين إدمان: الفنون والإنسان، ترجمة: مصطفى حبيب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (مكتبة الأسرة، 2001) ،ص 26 و27.

(11) عبدالغفار مكاوي: قصيدة وصورة، م. س.، ص 7، ويُنظر كذلك رجاء عيد: القول الشعري، م. س.، ص 39، وكذلك السعيد الورقي: القصة والفنون الجميلة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مكتبة الشباب (57)، يونيو، 1997 ،ص 6 و11 و12.

(12) يوزف شتريلكا: العلاقات المنهجية بين الأدب والفنون الأخرى، م. س.، ص 18، ويُنظر كذلك هيجل: فن الشعر، ترجمة: جورج طرابيشي، بيروت، 1981 ،ص 9 و10، وكذلك السعيد الورقي: القصة والفنون الجميلة، م. س.، ص 11 و26.

(13) رجاء عيد: القول الشعري، م. س.، ص 21.

(14) رجاء عيد: لغة الشعر – قراءة في الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1985 ،ص 42، ويُنظر كذلك: محسن أطيمش: دير الملاك – دراسةٌ نقديةٌ في الشعر العراقيِّ المعاصر، دار الرشيد، بغداد، 1982، ص 23، وكذلك مصطفى السعدني: البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1987 ،ص 12 و13.

(15) ف. تاتاركيفيتش: تصنيف الفنون، ترجمة: مجدي وهبة، مجلة فصول، العددان الأول والثاني، المجلد الخامس، أكتوبر، 1986 ،ص 11.

(16) عثمان عبدالمعطي عثمان: علاقة التقنيات المسرحية بتغيرات المجتمع المصري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1999 ،ص 16.

(17) ف. تاتاركيفتش: تصنيف الفنون، م. س.، ص 12.

(18) نفسه، ص 12، وقد قام الدكتور نعيم حسن اليافي بدراسةٍ مفصلةٍ تناول فيها تصنيف الفنون من وجهات النظر المختلفة عند الكلاسيكيين والرومانسيين وغيرهم، وقام بدراسة العلاقات المختلفة بين الفنون والشعر، وهي بعنوان «الشعر بين الفنون الجميلة»، وقد تمت الاستعانة بها ضمن مراجع هذه الدراسة، وهناك دراسة أخرى مفصلة قام بها إيتيان سوريو، وهي بعنوان «تقابُل الفنون»، ترجمة: بدرالدين القاسم الرفاعي، وزارة الثقافة، دمشق، 1993.

(19) عزالدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، ط 3، د. ت.، ص 15 و16.

(20) عثمان عبدالمعطي عثمان: علاقة التقنيات المسرحية...، م. س.، ص 67.

(21) علي عشري زايد: قراءات في شعرنا المعاصر، دار العروبة، الكويت، د. ت.، ص 10، ويُنظر كذلك فائق متى: «إليوت»، دار المعارف، سلسلة نوابغ الفكر الغربي (17)، ط 2، 1991 ،ص 55.

(22) علي البطل: بنية الاستلاب بين عالم النص وعالم المرجع – دراسة نصية لقصيدة مراوحة لرفعت سلام ، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1998 ،ص 8.

(23) صلاح فضل: كتابة الأثر وكتابة الحياة، أخبار الأدب، العدد 203، 1993/12/19 ،ص 38، ويُنظر له أيضاً: تحولات الشعرية العربية، (مكتبة الأسرة، 2001) ،ص 24.

(24) يحيى عبدالتواب: فن الباليه والأدب، مجلة فصول، العدد (2)، المجلد (5)، يناير، 1985 ،ص 134.

(25) نقلاً عن نعيم حسن اليافي: الشعر بين الفنون الجميلة، م. س.، ص 10.

(26) شيلدون تشيني: تاريخ المسرح في ثلاثة آلاف سنة، ترجمة: دريني خشبة، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة ، د. ت.، ص 11 و12.

(27) عزالدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، م. س.، ص 278، ويُنظر كذلك حسن فتح الباب: سمات الحداثة...، م. س.، ص 95، وكذلك يُراجع محمد عناني: الشعر المسرحي، م. س.، ص 49، وكذلك صلاح فضل: أساليب السرد في الرواية العربية، دار سعاد الصباح، (القاهرة، الكويت)، ط 1، 1992 ،ص 185 و186.

(28) جوليان هلتون: نظرية العرض المسرحي، ترجمة: نهاد صليحة، وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، 1992 ،ص 239، ويُنظر كذلك س. و. داوسن: الدراما والدرامية، ترجمة: جعفر صادق الخليلي، منشورات عويدات (بيروت، باريس)، ط 2، 1989 ،ص 9 و41، وكذلك امبرتو إيكو: القارئ في الحكاية، ترجمة: أنطوان أبوزيد، المركز الثقافي العربي، جدة، ط 1، 1996 ،ص 88.

(29) عزالدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، م. س.، ص 279، ويُنظر كذلك مدكور ثابت: ألعاب الدراما السينمائية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط 2، (مكتبة الأسرة، 2001) ،ص 41، وكذلك عبدالله أبوهيف: الحداثة في الشعر السعودي – قصيدة سعد الحميدين نموذجاً، المركز الثقافي العربي، جدة، 2000 ،ص 51 و52.

(30) عزالدين إسماعيل، م. س.، ص 281.

(31) السابق، ص 183.

(32) نفسه، ص 83، ويُنظر كذلك طه وادي: جماليات القصيدة المعاصرة، دار المعارف، 1982 ،ص 7 و8.

(33) رجاء عيد: الأداء الفني والقصيدة الجديدة، مجلة فصول، المجلد (7) ،أكتوبر، 1986 ،ص 54.

(34) C. Brooks and R. Penn Warren .(ed): Understanding Poetry .New York .1976 P 13.

(35) صلاح أبوسيف: السينما فن، دار المعارف، 1977، ص 27 و28.

(36) فاروق الرشيدي: الإخراج السينمائي، دار المعارف، 1981، ص 46.

(37) توفيق الحكيم: فن الأدب، مكتبة الآداب، القاهرة، د. ت.، ص 190.

(38) صلاح فضل: قراءة الصورة، (مكتبة الأسرة، 2003)، ص 42، ويُراجع كذلك محمد نورالدين أفاية: الخطاب السينمائي بين الكتابة والتأويل، مطابع عكاظ، الرباط، 1988، ص 18 – 21.

(39) صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، الشركة المصرية العالمية للنشر والتوزيع (لونجمان)، القاهرة، 2001، ص 419.

(40) عزالدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، م. س.، ص 138 و139.

(41) مصطفى محرم: السينما والفنون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (مكتبة الأسرة، 2001)، ص 105، ويُنظر كذلك فراس عبدالجليل الشاروط: بنية الصورة بين الشعر والسينما، ضمن: صلاح سرميني: حول السينما الشعرية، الدورة الرابعة لمسابقة أفلام الإمارات، أبوظبي 2005، ص 8، وهو منشور على الموقع الإلكتروني (في الإنترنت) www.enashir.com.

(42) صلاح سرميني: حول السينما الشعرية، م. س.، ص 3 و25.

(43) أندريه تاركوفسكي: الجوهر الشعري للسينما، ترجمة: أمين صالح، ضمن: صلاح سرميني، م. س.، ص 4.

(44) صلاح سرميني: حول السينما الشعرية، م. س.، ص 2.

(45) فراس عبدالجليل الشاروط: بنية الصورة بين الشعر والسينما، ضمن: صلاح سرميني، م. س.، ص 8.

(46) توفيق الحكيم: فن الأدب، م. س.، ص 191.

(47) محمد عناني: الشعر المسرحي، م. س.، ص 44.

(48) C. Brooks and R. Penn Warren. (ed): Understanding Poetry.op. cit.P 22.

(49) جوزف. م. بوجز: فن الفرجة على الأفلام، ترجمة وداد عبدالله، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة الألف كتاب الثانية (192)، 1995، ص 11.

(50) شاكر عبدالحميد: عصر الصورة – الإيجابيات والسلبيات، سلسلة عالم المعرفة، العدد (311)، الكويت، يناير 2005، ص 17.

(51) أحمد يوسف: عالم الصورة وثقافة العين، مجلة العربي، العدد (491)، الكويت، أكتوبر 1999، ص 40.

(52) صلاح فضل: قراءة الصورة وصور القراءة، دار الشروق، القاهرة، ط 1، 1997، ص 90 و91.

(53) شاكر عبدالحميد: عصر الصورة، م. س.، ص 12.

(54) W. K. Wimsatt and Cleanth Brooks: Literary Criticism.A Sort History.Oxford and IBH Publishing.Co.,Calcutta.1967.PP 252 - 260.

(55) جوزف. م. بوجز: فن الفرجة، م. س.، ص 11.

(56) محمد الرميحي: السينما... الحياة: أيهما أكثر حقيقة؟ العربي، العدد (439)، يونيو 1995، ص 21.

(57) يُراجع هنري إيجل: علم السينما، ترجمة: إبراهيم العريس، دار الطليعة، بيروت 1980، ص 187، وكذلك رمضان سليم: الخيالة أفق وواقع، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، ليبيا 1986، سلسلة كتاب الشعب (106)، ص 9 و87 و88.

(58) أحمد يوسف: عالم الصورة وثقافة العين، م. س.، ص 37.

(59) شاكر عبدالحميد: عصر الصورة، م. س.، ص 14.

(60) أحمد يوسف: عالم الصورة، م. س.، ص 37.

(61) نفسه، ص 39، ويُنظر كذلك مصطفى محرم: السينما والفنون، م. س.، ص 108، وكذلك سعيد شيمي: تجربتي مع الصورة السينمائية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة آفاق السينما (39)، القاهرة 2004، (7/1)، وله أيضاً: اتجاهات الإبداع في الصورة السينمائية، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة 2003، ص 11 و15.

(62) هنري إيجل: عالم السينما، م. س.، ص 131، ويُنظر كذلك ألبرت فولتون: السينما آلةٌ وفن، ترجمة: صلاح عزالدين وفؤاد كامل، مكتبة مصر، القاهرة 1980، ص 44، وكذلك سمير الجمل: السيناريو والسيناريست في السينما المصرية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة 2002، ص 11.

(63) صلاح فضل: كتابة الأثر وكتابة الحياة، أخبار الأدب، العدد (203)، 1993/12/19، ص 38، ويُنظر له أيضاً: تحولات الشعرية العربية، مكتبة الأسرة 2001، ص 14، ويُراجع كذلك أحمد الصغير المراغي: الصورة السينمائية في شعر السبعينات، مجلة الثقافة الجديدة، العدد (193)، أغسطس 2006، ص 141 و142، وكذلك ألبير يورجنسون وصوفي برونيه: المونتاج السينمائي، ترجمة: مي التلمساني، مركز اللغات والترجمة، أكاديمية الفنون، القاهرة 1996، ص 51.

(64) صلاح أبوسيف: السينما فن، دار المعارف، 1977، ص 5 و21.

(65) ج. دادلي أندرو: نظريات الفيلم الكبرى، ترجمة: جرجس فؤاد الرشيدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الألف كتاب الثانية (51)، 1987، ص 18 و19، ويُنظر كذلك علي أبوشادي: سحر السينما، م. س.، ص 22.

(66) فاروق الرشيدي: الإخراج السينمائي، م. س.، ص 8.

(67) محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن، نهضة مصر 1997، ص 159.

(68) مصطفى محرم: السينما والفنون، م. س.، ص 102 و103.

(69) أحمد زكي: المسرح الشامل، دار المعارف، سلسلة كتابك (120)، 1979، ص 6، ويُنظر كذلك مصطفى محرم: السينما والفنون، م. س.، ص 57.

(70) سمير الجمل: السيناريو والسيناريست في السينما المصرية، م. س.، ص 51.

(71) علي أبوشادي: سحر السينما، م. س.، ص 153.

(72) صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، م. س.، ص 327 و328.

(73) إيتيان سوريو: تقابل الفنون، م. س.، ص 7.



# البـــاب الأول

# التقنيات الدرامية في البناء الشعري المعاصر

اتخذتْ الدراما الشعرَ لغةً لها منذ القدم، وحتى الآن مازال الشعر يلعب دَوْره في بناء الدراما بكافة أشكالها، وحديثاً حاول الشعراء المحدثون الإفادة من التقنيات المسرحية ذاتها في بناء القصيدة الجديدة التي تحاول تدعيم قنوات اتصالها بشتى السُّبل.

ومن هذه التقنيات، تقنية المونولوج الذي استعان به الروائيون وكُتاب الدراما وغيرهم، في تقديم المحتوى الذهني للشخصية إلى المتلقي، ونظراً إلى تعقد الرؤية الشعرية وتشابك أبعادها؛ استعان الشعراء المعاصرون بهذه التقنية وبكل ما يتصل بها من تقنيات مثل: «المناجاة، والمونولوج الداخلي، وتيار الوعي، والتجنبية، والمونودراما...» في بناء القصائد؛ إذ استطاع الشعراء من خلالها أن يُعبروا عن تجاربهم الجديدة التي تتسم بالصفات نفسها، وقد بدأت الدراسة بهذه التقنية بوصفها تعتمد على الصوت الفردي الداخلي الذي يتحاور مع نفسه أو يهوّم في عالمه النفسي الباطني، وقد يطفر إلى الخارج في بعض الأحيان.

ثم تأتي تقنيةٌ أكثر اتساعاً وتطوراً، وهي تقنية الحوار بوصفها أساس العمل الدراميّ، وتأتي دراستها بعد المونولوج؛ لأن المونولوج – كما سبق – يعتمد على

صوتٍ فردي نسبياً، (وإن ازدوج)، فهو داخل كيانٍ بشري نفسي واحدٍ، بينما الحوار يعتمد على صوتين فأكثر في المحيط الظاهر الخارجي، وهذه التقنية قد وظفها الشاعر المعاصر ليهرب بتجربته من الفردية الغنائية الذاتية المتوارثة، فتعددت أبعاد الرؤية ووجهات النظر التي يطرحها الشاعر أو يتقنّع بأحدها ليُخرج للقارئ ما يموج في داخله، ولكنّ الحوار المسرحي يختلف شيئاً ما عن الحوار في القصيدة الحديثة، فالقصيدة قد طوّعت الحوار المسرحي لطبيعة بنائها وطبيعتها، وهذا سيتضح من خلال هذه الدراسة.

وتتوازى تقنيةٌ أخرى مع الحوار، وهي تقنية «تعدد الأصوات»؛ ولذلك جاءت بعدها – منهجياً – بوصفها امتداداً لها، وقد وظفها الروائيون والمسرحيون، ثم انتقلت إلى القصيدة الحديثة ليعبِّر بها الشعراء عن عدة زوايا، نفسيةٍ أو وجدانيةٍ، لإظهار الجَدَل الذهنيّ، أو لإظهار تفاعلات هذه الأصوات، لإخراج وجهات النظر المتباينة التي تؤدي إلى تثوير النصِّ الشعريِّ ودينامياته المختلفة.

ثم تأتي بعد ذلك تقنيةٌ أخرى أكثر تعدداً وكثافةً، وهي «الجوقة» التي كانت تمثل أساس الفن المسرحيِّ، فقد كانت تقوم بدورٍ شبه أساسيٍّ في سرد الأحداث أو التحاور مع البطل أو التعليق على الأحداث، وخاصةً في المسرح الكلاسيكي، واتسمت بالتنوع، إذ كانت تأتي مشتركةً أو نسائيةً فحسب، أو رجالية فحسب طبقاً للمستوى الانفعالي للأحداث وتطورها الدراميّ، وقد وظفتها القصيدة – أيضاً – لتلعب الدور نفسه الذي لعبته في المسرحية، من سرد للأحداث أو تحاور الشاعر معها أو وضعها خلفيةً للأحداث أو التعليق على حدث ما.

وبعد هذا الدور الذي لعبته الجوقة في المسرحية واستعانت به، يأتي دور تقنيةٍ أخرى، وهي «الراوي» الذي اعتمد عليه المسرح الملحميُّ، وهو يقوم بسرد الأحداث بشكلٍ منطقيٍّ تمثيليٍّ ومحاكاتها دون تدخل، وقد استعان الشعراء المحدثون بهذا التكنيك وطوَّعوه لإثراء قنوات الاتصال بالمتلقي.

وأخيراً، تأتي تقنيةٌ حديثةٌ نسبيّاً، وهي الاعتماد على الوثائق التسجيلية والتقارير والبيانات، وهي تصنع محاورةً ضمنيةً بين التاريخ والمسرح، أو بين الواقع بشكله الفعليِّ والدراما بكل إمكاناتها، وذلك لإبراز معطياتٍ ذهنيةٍ جديدةٍ تعتمد على أشياء واقعيةٍ، وقد شاع هذا التكنيك عند شعراء دون غيرهم، لظروفٍ

سياسيةٍ واجتماعيةٍ وتاريخيةٍ مُعينة، وقد خُتمت به هذه الدراسة لحداثته من جهة، ولعدم شيوعه مثل بقية التقنيات من جهةٍ أخرى؛ إذ وُظف في عددٍ قليلٍ من القصائد عند شعراء قليلين ولاقى نجاحاً في بعض التجارب الشعرية التي اعتمدت عليه في بنائها.

***

## الفصل الأول

# تقنية المونولوج (Monologue)

### المونولوج وتيار الوعي

يُعد «المونولوج» من أقدم أشكال التعبير الأدبي التي وُجدت لها أمثلة في آداب الأمم المختلفة، مثل الحضارة المصرية القديمة والحضارة الصينية؛ ولذلك فهذا التكنيك متشعب العطاء في كافة الدراسات، كعلم النفس والفلسفة والأعمال الأدبية كالشعر والرواية والقصة القصيرة... وغيرها، وقد اتسعت منابعه ودلالاته حتى أصبح مصطلحاً فضفاضاً في معناه، فحين إضافة كلمة أخرى إلى المصطلح يتغير معناه الإجمالي كليّاً أو جزئياً حسب المعنى المقصود، فنجد «المونولوج الداخلي، والمونولوج الدرامي، والمونودراما...».

ويتداخل هذا المصطلح - أيضاً - مع مصطلح آخر أكثر عمومية، وهو مصطلح «تيار الوعي» أو «تيار الشعور»، الذي يتناول المحتوى الذهني والنفسي للشخصية الروائية أو الدرامية، والذي يقول عنه «روبرت همفري»: «إن مصطلح تيار الوعي من المصطلحات الخداعة؛ لأنه يظهر مُحدداً، ولكنه يُستخدم على نحوٍ متنوعٍ وغامضٍ كما هو الحال بالنسبة لمصطلحات أخرى كـ«السريالية» و«الرمزية»، وهذا التكنيك أكثر ما يكون فائدةً حينما يُطبّق على العمليات الذهنية؛ وذلك لأنه - بوصفه

مصطلحاً بلاغيّا - يُصبح مجازيّاً من وجهين، وهما الكلمتان معاً، فكلمة «تيار» مثلها مثل كلمة «شعور»، فكلتاهما مجازيتان وتتسمان بقدرٍ قليلٍ من الدقة والاستقرار، وقد استقر هذا التعبير بوصفه رمزاً أدبياً يُستخدم للدلالة على منهجٍ محدد في تقديم الجوانب الذهنية للشخصية في القصص، وهو الأساس الذي يمكن أن تُفهم في ضوئه الشروح المتناقضة الخالية من المعنى في أحيانٍ كثيرة، ويمكن تعريفه بقولنا: إنه التكنيك الذي يستخدمه الروائيُ لتقديم المحتوى الذهنيِّ والعمليات الذهنية للشخصية، عن طريق وصف المؤلف (واسع الخبرة) لهذا العالم الذهنيِّ، من خلال الطرائق التقليدية للقصص والوصف، ويتآلف هذا التكنيك في جميع الحالات مع تكنيكٍ آخر من أنواع تكنيك تيار الوعي، وهو «المناجاة»، إذ يتداخلان معاً في البناء الكلي للرواية، وهو مع ذلك قد يُستخدم وحده أحياناً على مدى صفحاتٍ طويلةٍ من الرواية أو على مدى أقسامٍ كاملةٍ منها»[1].

وأما المونولوج فيقترب من ذلك المعنى المتداخل غير المستقر، وقد اختلفتْ وجهات نظر الباحثين حول هذا المصطلح باختلاف هؤلاء الباحثين في مجالات بحثهم، سواءً كانوا مسرحيين أو روائيين أو شعراء أو باحثين نفسيين... فمثلاً يُعرفه «همفري» بقوله: «المونولوج الداخلي هو ذلك التكنيك المستخدم في القصص، بُغية تقديم المحتوى الداخلي الذهني للشخصية، وكذلك بقية العمليات النفسية لديها، دون التكلم بذلك على نحوٍ كليٍّ أو جزئيٍّ، في اللحظة التي توجد فيها هذه العمليات في المستويات المختلفة للانضباط الواعي قبل أن تتشكل للتعبير عنها بالكلام على نحوٍ مقصود»[2].

ويُفرق «همفري» بين المصطلحين: «تيار الوعي» و«المونولوج الداخلي»، إذ يرى أنه حَدَثَ بينهما نوعٌ من الالتباس بسبب تشابه الهدف؛ ففي «تيار الوعي» يُقدم المؤلف الخبير مادةً غير مُعبَّرٍ عنها بشكلٍ مباشرٍ من الذهن، وأما في «المونولوج الداخلي» فيكون التعبير مباشراً من الشخصية دون تدخل المؤلف، ولذلك يقول «همفري»: «إن تيار الوعي ليس مُرادفاً للمونولوج الداخلي، إنه ليس مصطلحاً لوصف طريقةٍ خاصةٍ أو تكنيكٍ مُحدَّدٍ، مع أنه ربما يكون قد استعمل أساساً في النقد الأدبيِّ لغرضٍ يشبه ذلك، وذلك بسبب أن المصطلح فضفاض؛ فَضَلَّ فيه النقادُ بحسن النية»[3].

وعلى هذا، فقد وُجدت تعريفاتٌ عديدةٌ للمونولوج على مَرِّ الوقت، فمثلاً -

بالإضافة إلى تعريف «همفري» السابق - نجد أحد الباحثين المحدثين يُعرفه بقوله: «المونولوج الحالة التي ينسال فيها الكلام عفويّاً، لكي يعبر عن تجربة الشخصية الباطنية تعبيراً ليناً يتلاءم وسيولة المادة الشعورية»[4]، وهو يقترب من المعني السابق الذي يتحدد في إظهار المحتوى الذهني والنفسي للشخصية.

وأما «إدوارد دوجاردي» فيعرفه بقوله: «المونولوج الداخلي الوسيلة التي يتم بها إدخال القارئ مباشرةً في الحياة الداخلية للشخصية، بدون أي تدخلٍ من جانب الكاتب عن طريق الشرح والتحليل والتعليق، وهو يختلف عن المونولوج التقليديّ في أن محتواه يعبر عن الفكرة الحميمة التي ترقد في منطقةٍ أقرب ما تكون من منطقة اللاوعي»[5].

والملاحظ أن الفكرة تكاد تكون واحدةً، ولكن أسلوب صياغتها يختلف من باحث إلى آخر، وهذا الاضطراب أدَّى إلى اضطراب المصطلح نفسه وعدم تحديده بشكلٍ دقيق، وعدم اتفاق الباحثين والنقاد على كلمة سواء، بل إن توظيفه في الرواية أو المسرحية يختلف من مبدع إلى آخر في طريقة التوظيف ونوعية الاستفادة.

وأما «إبراهيم حمادة» فيُعرف المونولوج بقوله: «تكوينٌ كلاميٌّ فرديُ الروح، يُلقى أو يُكتب، وبهذا فهو يمثل كلام مُتحدثٍ واحد، وقد يُشير إلى «المونودراما» أو «المحادثة الداخلية» أو «المناجاة الفردية»...»[6]، فقد جمع في تعريفه عدة مصطلحاتٍ أخرى تحت مظلة «المونولوج»؛ لأن هذه المصطلحات - في نظره - فردية الروح؛ ولذلك فقد وجدنا أن «محمود تيمور» وَصَفَ هذا المصطلح بأنه «الحديث الفردي»، أي محادثة النفس، ولم يستخدم كلمة «مونولوج».

وعلى الصعيد السينمائي، يعرفه «سمير الجمل» بقوله: «المونولوج حيلةٌ سينمائيةٌ تُظهر كثيراً من الأفكار والأحلام التي لا تظهر في الأحداث الخارجية والتي تظل في المخزون الشعوريِّ؛ ولذلك فإن المونولوج يساعد على إبراز ما يدور في نَفْسِ الشخصية وذهنها من هواجس وأفكار، في حين أنها تنطق بما يخالف ذلك، فالكلام يسير على مستويينِ مختلفين في آنٍ واحدٍ»[7]، وعلى هذا، فإن جوهر المونولوج الداخلي واحدٌ، سواءٌ وُظِّف في الرواية أو المسرحية أو السينما أو القصيدة الشعرية.

ولعل أدق تعريفات المونولوج، وخاصةً في مجال الشعر، تعريف عزالدين

إسماعيل، الذي يقول فيه: «إن المونولوج حوارٌ درامي داخلي منفردٌ بين صوتين لشخصٍ واحد: أحدهما صوته الأساسي الخارجي العام؛ أي صوته الذي يتوجه به إلى الآخرين، والآخر صوته الداخلي الخاص الذي لا يسمعه أحدٌ غيره، ولكنه يبزغ على السطح من حين إلى آخر، وهذا الصوت الداخلي يضيف بُعداً جديداً من جهةٍ، ويُعين على الحركة الذهنية من جهةٍ أخرى؛ إذ يُبرز لنا كل الهواجس والخواطر والأفكار المقابلة لما يدور في ظاهر الشعور أو التفكير الواعي»[8].

ولعل هذا التعريف أو التصوُّر أعمق وأشمل التعريفات السابقة، وأقربها إلى المصطلح الدراميِّ الحديث للمونولوج، إذ كشف عن دَوْر الصوت الباطن الذي يبرز كل المقابلات الأخرى التي يخفيها الصوت الظاهر الذي يمثل صوت الوعي الذهني والشعوري، فلكل صوتٍ دورٌ يقوم به في مساحةٍ معينةٍ وإطارٍ مُحددٍ، وبهذا يبتعد بالمصطلح عن ضبابيته المعهودة وعدم استقراره الموروث.

ومما سبق، يتضح أن المونولوج يتضمن عدة عناصر، وأهمها:

1 – متحدثٌ أساسي يستخدم ضمير المتكلم، وهو شخصيةٌ في مسرحيةٍ أو قصيدةٍ أو رواية... وهذا المتحدث يُفصح عن نفسه دون تعمُّدٍ.

2 – متلقٍ ضمني متخَيَّل نشعر بوجوده في داخل العمل الأدبي أو الدرامي.

3 – زمانٌ ومكانٌ يتم تعيينهما من قِبَل مصمم المونولوج أو كاتبه.

4 – لغةٌ دراميةٌ تختلف عن لغة الحوار، وتتسم بالبساطة والسهولة والعفوية.

5 – تفاعلٌ متنامٍ ومتعاطفٌ بين المتحدث في المونولوج والمتلقي الضمني أو الجمهور أو حتى الذاتَ نفسها.

6 – لا تُشترط موافقة محتوى المونولوج للمنطق الصوري، فيمكن أن يكون رؤية خيالية صرفة.

والعلاقة بين الشخصية المتقنِّع بها المؤلف في العمل الأدبي وكاتب العمل نفسه، شاعرٍ أو كاتبٍ مسرحي أو روائي... تكون – في بعض الأحيان – علاقة صريحة، الأمر الذي يعني أن المونولوج يمكن أن يُشكِّل – مبدئيّاً – أساساً للفكرة يطرح من خلاله وجهة نظره على الآخرين، ضمن حديثِ هذه الشخصية ومحاوراتها

لذاتها أو سرد أحلامها وطموحاتها وهواجسها، وحتى لو تصادمت مع الواقع، فقد يكون الاختلاف شاسعاً إلى درجةٍ تؤكد أنه في عالمٍ مُتفردٍ له خصوصيته وكأنه في خارجُ الوجودِ الإنسانيِّ – وخاصةً في القصائد الحديثة – الذي يعيش فيه الناس؛ ولذلك اتخذ الشعراء المحدثون هذا التكنيك ووظفوه كثيراً في شعرهم؛ لأنه يُلائم طبيعة تجاربهم المعقدة بعيدة الأغوار متشابكة الأبعاد التي تستبطن الذات الإنسانية وتغوص في أعماقها.

### المونولوج: سماته وأهدافه وغاياته

من خلال التعريفات السابقة للمونولوج وتيار الوعي، اتضح أنهما من أبرز التكنيكات التي تقوم بتقديم المحتوى الذهني والعمليات النفسية للشخصية في المستويات المختلفة للشعور.

وكما قال «همفري» في تعريفه للمونولوج الداخلي أنه يعالج الوعي في أي مستوى من مستوياته، نقول أيضاً: إنه لا يقدم المحتوى الذهني فحسب أو النفسي فحسب، وإنما هما معاً بكل ما فيهما من تصورات وأحلام يقظة أو رؤى مستقبلية حقيقية أو وهمية، وكذلك الارتداد إلى محتويات الذاكرة في الماضي، أو سرد العُقد التي تصيب تلك الشخصية، سواء بلسانها هي أو بلسان المؤلف عن طريق مونولوج داخلي أو أي نوعٍ آخر من أنواع التعبير عن المحتوى الذهني، دون وصفٍ سرديٍ ظاهرٍ من قِبَل المؤلف أو وصفٍ ظاهرٍ من قِبَل الشخصية، أي «أنه ليس من الضروريِّ أن يكون المونولوج تعبيراً عن الفكرة الحميمة التي ترقد في منطقة أقرب ما تكون إلى منطقة اللاوعي، بل إن ذلك نادراً ما يكون، كما أنه لا بد من التأكيد أنه يهتم بكل محتويات الوعي وعملياته لا بواحدٍ منها، كما ينبغي أن يُلاحظ أنه غير متكلَّم به، جزئيّاً أو كليّاً؛ لأنه يقدم محتوى الوعي في مرحلته غير المكتملة قبل أن تتشكلَ للتعبير عنها بالكلام عن قصد، وهذا هو الفرق الذي يَفْصل فصلاً كاملاً بين المونولوج الداخلي والمونولوج الدرامي ومناجاة النفس... على خشبة المسرح»[9].

وعلى هذا، فإن التقنيات الذهنية والنفسية بهذا الشكل تشبه طيفاً أو سُلماً متدرجاً من الوعي في «مناجاة النفس» إلى منطقة اللاوعي في «تيار الوعي»، و«المونولوج الدرامي»، ولذلك فإن «التفكيك واللانسقية من أهم سمات المونولوج

الشعري الذي يتكون أو يتشكل في الداخل، ويخرج دون حاجةٍ إلى كثيرٍ من التنظيم والتقنية؛ ليدل بتفككه ولانسقيته على محاولةٍ فنيةٍ للهرب من سطوة اللغة والنظام، ومن هيمنة الشكل على أحاسيس ومشاعر تتأبى على التشكُّل»[10]، فالمونولوج الدرامي أو تيار الوعي عموماً، استبصارٌ بالتجربة الإنسانية الواقعية؛ ولذلك فهو يسهم في إثراء معرفة المتلقي برؤيةٍ جديدةٍ مُفارقة، وتكتسب قيمتها بوصفها نتاج وجهة نظرٍ خاصة بالمتحدث، وهذا الاستبصار يتم حينما تنصهر الذات مع الموضوع لدى كلٍّ من الباث والمتلقي.

وبناءً على ذلك، فإن الشاعر الدراميَّ حينما يريد أن يُعبر عن أفكارٍ وعواطف لها طابعٌ خاصٌ، يلجأ إلى تكثيف الصور وتركيبها بطريقةٍ غير مباشرةٍ، ويتحدث إلى المتلقين من خلال قناعٍ وهميٍ يُغير شكله وصوته، فلا يعود صوتُه صوتَه الأصلي، وإنما يتقمص شخصيةً خياليةً يُعرف من خلالها صوتُه، ولا يتم ذلك إلا من خلال تيار الوعي، أو المونولوج بكافة أشكاله، فـ«المونولوج حين يدخل السياق الشعري، يُعبِّر عن ذروة التأزم النفسي والهرب من الخارج إلى الداخل، مستقرئاً مشاعر الذات في صورتها الأولية، بسيطةً فجةً وعاديةً»[11].

وقد حاول الشعر المعاصر استخدام تقنياتٍ عديدةٍ ومُبتكرة لبناء تجاربه الجديدة بالغة التعقيد، وخَلْق أنواعٍ من تداعي الأفكار والمعاني، ثم نَقْل هذه التداعيات الذهنية والنفسية إلى المتلقي، ولم يكن هناك أعمق من المونولوج للقيام بهذا الدور؛ لأنه هو الذي يستطيع القيام بهذا الدور؛ و«لأن هذا التداخل السيكولوجيّ يحاول ارتياد العالم الداخلي للشخصية، والكشف عن حالتها النفسية وطبيعة تفكيرها، أو العالم النفسي الداخلي لهذه الشخصية أو الشخصيات التي تُعدُّ جزءاً من كيانه الخاص، وخاصةً في اللحظات التراجيدية التي يبلغ فيها التوتر العاطفي درجةً تصل أحياناً إلى حافة الهذيان»[12]، فالمونولوج له أهداف كثيرةٌ ومهامٌ عظيمةٌ يقوم بأدائها، ومنها: إبطاء الزمن وتوسيع زمن الخطاب، واكتشاف العالم الداخلي للشخصية في لحظةٍ مُعينة، وقد يكون هذا العالم الداخليُ مرتبطاً بالماضي، وبالتالي عن اللحظة الزمنية التي تستحضرها الشخصية، وقد تتمثل هذه اللحظة بعالم من الأماني تتوق الشخصية إلى تحقيقه، أو تعليق على مسار الأحداث، ويقود الكاتبُ العالمَ من خلال منظورها الذاتيِّ، فهو العالم الذي تريد أن تعيش فيه، فرؤية هذا الكاتب الداخلية تضفي انطباعاتٍ على شخصياته وما يعتمل في داخلها، و«في

وسع القارئ للشعر الحديث، أن يتأمل في العوامل الخفية التي تجعله مشدوداً إلى كثيرٍ من قصائد هذا الشعر متعاطفاً معه، فسوف يجد أسلوب «المونولوج» أو الحوار الداخلي من أهم هذه العوامل؛ لأنه يساعد على إضافة بُعدٍ جديدٍ إلى التجربة، ويُساعد على الحركة الذهنية كذلك؛ لأنه يحتوي على صوتٍ آخر غير الصوت الأساسي، والغرض من هذا الصوت الآخر إغراؤنا بما يقوله، وقد يكون العكس صحيحاً، أي يُعمِّق شعورنا بالفكرة الظاهرة ويقنعنا بها، وبهذا تتحقق الغاية الدرامية من التعبير بالطريقة نفسها، وأما الحركة الذهنية فتتمثل بالعملية الدرامية نفسها، أي في الوصول إلى حالة الاقتناع عن طريق المرور من أحد وجوه الحقيقة الشعورية إلى وجهٍ آخر، فالواقع أنه ليس هناك شعورٌ مُوحدٌ صرفٌ يعتري الإنسان فلا يجد في نفسه غيره؛ لأن التجربة علمت الإنسان أن كلَّ شعورٍ مقترنٌ في النفس بشعورٍ مُقابلٍ، ومن ثَم يستعصى على الإنسان أن يُفكر أو يشعر في اتجاهٍ واحدٍ إذا هو أخلص للتجربة وما يتجاوب فيها من أصداءٍ مختلفةٍ»[13].

إن الشاعر المعاصر يتحدث إلى ذاته ثم يسترسل في ذلك بتواصلٍ وبناءٍ تصاعدي من خلال «المونولوج»؛ لأنه يُواجه ذلك التأزم النفسي السابق ذكره، فينعكس بصوته إلى الداخل فـ«يجعل من القارئ شخصاً ثانياً يجابهه، ويجعل منه – أيضاً – متفرجاً يفصل بينه وبين الشاعر ما يفصل بين المشاهد والممثل من عدة المسرح وأضوائه»[14].

ولما كانت للمونولوج والتيار الذهني الشعوري هذه الأهمية، قال عنه «استيفن أولمان»: «يُعد المونولوج ابتكاراً أسلوبياً ذا أهميةٍ كبيرةٍ وخطورةٍ قصوى»[15]؛ ولذلك فالشعراء والكُتاب الدراميون والأدباء بعامةٍ وظفوا المونولوج لسبر أعماق الشخصيات، والخروج بتجاربها ونتائج صراعها وصراعهم أنفسهم – أيضاً – مع صروف الحياة؛ كي يخرجوا للقارئ بالعالم الداخلي للإنسان الذي يمتلئ بشلالاتٍ من الأحلام والرؤى والمتناقضات والآلام والهواجس، إنه باختصارٍ ينقل العالم النفسي للإنسان بكل اتساعاته ودواخله التي لا تُحد.

ونظراً إلى هذه الإمكانات والسمات التي يتميز بها تيار الوعي، أفاد الشعراء من كل أنواعه بكل درجاتها وأطيافها المتباينة، للتعبير عن نوازعهم وأفكارهم المتداخلة وتجاربهم بالغة التعقيد؛ ولكنَّ هذه التقنية تحتاج إلى تسلُّحٍ ذهني وفلسفي ونفسي من الشاعر حتى يستغلها استغلالاً جيداً بنَّاء. وفي ما يلي تصنيف وتأثير تلك الأنواع الشعورية في بناء القصيدة:

### (أ) المونولوج الداخلي (Internal Monologue)

هذا النوع أبرز المصطلحات الذهنية النفسية، إذ إنه لاقى ذيوعاً وشهرةً بين الأدباء والنقاد، وقد صنَّفه «همفري» نوعين؛ وهما: المونولوج الداخلي المباشر، والمونولوج الداخلي غير المباشر.

فـ«المونولوج الداخلي المباشر» هو ذلك النوع من المونولوج الذي يمثله عدم الاهتمام بتدخل المؤلف، وعدم افتراض أن هناك سامعاً، وهذا التعريف يتفق مع ما قاله «إدوار دوجاردي» آنفاً.

وأما «المونولوج الداخلي غير المباشر»، فهو ذلك النوع من المونولوج الذي يُقدم فيه المؤلف مادةً غير مُتكلَّم بها ويُقدمها كما لو كانت تأتي من وعي شخصيةٍ ما، هذا مع القيام بإرشاد القارئَ ليجد طريقه خلال تلك المادة، وذلك عن طريق التعليق والوصف، وهو يختلف عن المونولوج الداخلي المباشر أساساً في أن المؤلف يتدخل فيه بين ذهن الشخصية والقارئ.

### توظيف المونولوج الداخلي في بناء القصيدة:

كما سبق في تعريف المونولوج الداخلي أنه ينقسم إلى مونولوج داخلي مباشرٍ وآخر غير مباشرٍ، فالمباشر هو الذي ينساب كله على لسان الشخصية دون تدخلِ من مؤلف العمل، ولا تُعير فيه الشخصية الناطقة بالمونولوج الجمهور أي أهميةٍ، وتفرغ لنفسها فحسب، وهذا هو الفارق الدقيق بين المونولوج الداخلي والمناجاة.

### أولاً: توظيف المونولوج الداخلي المباشر

فيه يخلص الشاعر إلى ذاته، سواءٌ كان يقصد نفسه أو يتقنَّع بشخصيةٍ أخرى واقعيةٍ أو تاريخيةٍ أو أسطوريةٍ ولا يعبأ بالمتلقي كما سبق ذكره؛ فمثلاً يقول محمد عفيفي مطر في قصيدة «خطوات مُقتلعة»:

«رأيتني مُفتتاً في وَضَم القصَّابْ

مُجزّأً في الورق المتربِ

تائهاً مهاجراً أدخل كل بابْ

مُنسفحاً مدوَّخاً أنتظرُ الفرار

تكوراً في النهد

أو صلابةً في الزند

أو سخاء نطفةٍ تضرم نارها

في رحم اليبابْ

رأيتُني في القمر الذي يطلع

في أغلفة المصاحف الكوفيةْ

مكرراً في البقع الباهتة

التي ترقص في زخارف

المنمنمات والمقرنصات والقبابْ

رأيتني مُنكسر الحرابْ

أطارِدُ الغزالةَ التي أطلقها

الرسامُ في السجادة الألفيةْ

رأيتُني مُعلقاً في شجر الضبابْ

تخطفني الجداولْ

تزرعني المزابلْ

تجيعني السنابلْ...

فمن يخلّص الأشياء من

دمي المشاغب

الذي تصعلكت خيوطه

في طرق الهلاك؟»[16].

فالشاعر هنا قد تفرغ للتجربة، سواءٌ كانت تجربته هو الخاصة، أو أنه يتلبس بغيره فهو يُتابع نفسه؛ فيجد التمزق والتجزؤ في كل خلاياه فهو المفتت على الوضم والمبعثر على ورقٍ مُترب، وهو التائه المهاجر المنسفح الدائخ المنتظر الفرار، إنه ينتظر بَراً آمناً أو رُوحاً تَحيي موات كل شيءٍ حوله، إنه يرقب ذاته في كل ما حوله ويرجع حائراً تائهاً يشعر بالضياع والانكسار، ويستعرض التاريخ العربي من أغلفة المصاحف إلى البقع الباهتة في الزخارف، وعلى القباب، بل يمعن في خياله فيطارد غزالةً مرسومةً على سجادة ويمارس خواطره حول بعثرته مرةً أخرى، حيث تخطفه الجدائل، (أيُّ جدائل؟)، ثم تزرعه المزابل فينبت في مكانٍ – على الرغم من خصبه – عَفِن، والسنابل التي يجب أن تُشبعه نراها تُجيعه؛ فيصرخ ألماً بمن يُخلِّص هذا التاريخ وهذه التيارات المتلاطمة... (الأشياء)، ويُصفيها من دمه (المشاغب) الذي تصعلك في هذه الطرق المهلكة، إنها – بالفعل – دراما نفسيةٌ مُفعمةٌ بشلالاتِ وسيالاتٍ عاطفيةٍ مُعقدةٍ ومتشابكةٍ تصعب على التحديد والتفسير.

ولكن النبرة السردية هذه تجعلنا نشعر بأن كل ما قاله الشاعر يوحي بوجود صدرٍ يبثه لواعجه، ومن هنا فإننا نجد أن هناك شُبهةً في وجود متلقٍ ضمني، وهذا ما يجعل المونولوج والمناجاة ينصهران معاً في كثيرٍ من التجارب على الرغم من الفاصل الدقيق بينهما.

ونجد في بعض التجارب الأخرى إهمالاً أكثر للمتلقي أو الجمهور؛ فمثلاً يقول «فؤاد سليمان» في قصيدة «المشمول بأوهامه»:

«عادةً يتسربُ فيَّ الكلامُ إلى أن يشيخ

فكيف انخلعتُ؟

أبابُ الترابِ على ثقةٍ بخضوعي لسمرته؟!

أم هو التبغُ يعبثُ بالذكريات الوسيعةِ

والجسم أَضيقُ من قُبلةِ الشوك

أضيَقُ من صرخة الرملِ

في ذكريات السحابْ

فخُذْ امرأةً أشعلتني كثيراً

بحمرتها... أحرقتني

ورُدّ إليَّ الترابْ

أكنتُ أنا مقاتل عطشٍ أم قتيل؟

أصدُّ الذبابَ عن الروحِ

أم أقتفي أثراً للهواء

على حين كان الجنون يدقُّ مساميره في دماغي؟

كانت شروخ المرايا تُجزّئني

ثم تُذهب عن عيوني أُلفة الوجه

يطلع من ذكريات الشارع ناس

يَمُطُّونَ أشدَاقهم كالأفاعي

وأشباه ناسٍ تمرّ

ورأس لا ينتهي من عناق المحال

كان السبيل أنا

وأنا للسبيل

أتُرى قاتلٌ أم قتيل؟!»[17].

إن الشاعر غارقٌ في أعماق ذاته يتجادل مع نفسه دون أن يعير المتلقي أدنى انتباه، ويتوه في دهاليز أفكاره حتى يشيخ الكلام في داخله، هل يخضع لسمرة التراب، أم أن التبغ بدخانه هو الذي يعبث بذكرياته؟ ولا يحتمل قُبلة الشوك ويضيق

بصرخة ذلك الرمل في وسط ذكريات السحاب، إنه يتجول بين السماء والأرض، ولا ندري – على وجه التحديد – إلى من يوجه حديثه «خُذْ امرأةً...»: هل إلى ذاته أم إلى الكلام الذي يشيخ أم لهذا الضلال والضياع الذي يدور حوله...؟ إنه يخاطب الآخر أيّا كان، ويطلب منه المقايضة بكل شهواته ونزواته متمثلةً في تلك المرأة الحمراء، التي يمكن أن تكون رمزاً للحرية أو لأي رمز آخر، ويرد له ذلك التراب الأسمر، ثم يدور في حيرته مرةً أخرى ويدخل في سرمدية الأسئلة مع ذاته، حتى ينتهي بسؤالٍ يُكرره: أهو القاتل أم القتيل؟ والفرق واضح بينه وبين «عفيفي مطر»؛ إذ إن تجربة مطر كانت أكثر تحديداً فمالت في بعض أطوارها إلى مناجاة النفس.

### ثانياً: توظيف المونولوج الداخلي غير المباشر

فيه يتدخل المؤلف في الوصل بين صاحب المونولوج والقارئ من حينٍ إلى آخر، وقد اتضح هذا النوع في الرواية أكثر من الشعر، ثم استعاره الشعراء في بعض القصائد؛ فمثلاً يقول «أحمد مطر» في قصيدة «المُستقل»:

«فَلْسٌ مُلقىً فوقَ طِوارْ

يغرقُ في بَحرِ الأفكارْ:

ها أنذا[18] وحدي مُنتبَذٌ

يعلوني صدأٌ وغُبارْ

يسحقُ رأسي نعلُ المارْ

تحرقُ عَيني عينُ الشمسِ

وتبصُقُ في وجهي الأمطارْ

مالي مِحفظةٌ تُؤويني

لا صاحِبَ عندي أو جارْ

... لكني رغم مراراتي

أفخر أَني أملكُ ذاتي

فأنا لي شكلٌ... وعِيارْ

وأنا رقمٌ – مهما غارْ –

أكبرُ من كل الأَصْفَـارْ

أفضلُ أن أقضى مُنتبَذاً

وأنا نَفْسِي...

مِن أنْ أحيا، وأنا قارْ

ضِمن هويّات الأغيارْ

محسوباً من رَكْب الدرهمِ

أو من حاشية الدينارْ!»[19].

وعلى الرغم من مجازية الذهن عند «الفَلس»، غير أن الشاعر مهَّد له وتدخّل بينه وبين القارئ، فحكى سارداً قصة هذا الفلس المُلقى على الرصيفِ وتدور في نفسه أو في ذهنه هذه الأفكار، وأنه يفخر باستقلاله، فلا هو تحت رحمة الدرهم ولا من حاشية الدينار، ليقوم بتوريةٍ يُسقطها على الأذناب الراضخين للملوك والأمراء، من خلال هذه العملية الذهنية التي اصطنعها وجعلها تدور في ذهن ذلك (الفلس)، إن كان له ذهن، وهناك قصائد أخرى كثيرة وظفت المونولوج غير المباشر يصعب حصرها[20].

## (ب) المناجاة (Soliloquy)

كثيراً ما يخلط بعض الباحثين والنقاد بين المونولوج والمناجاة، ولكن الواقع يختلف عن ذلك؛ لأن المناجاة نوعٌ من أنواع المونولوج الداخلي[21]، وهي النوع الأول (المباشر) الذي أشار إليه «همفري» سابقاً، فالمونولوج الداخلي أوسع دلالةً من المناجاة؛ فكل مناجاة تصلح لأن تكون مونولوجاً، وليس العكس صحيحاً؛ لأن المناجاة جزءٌ من المونولوج، ويُعرفها «همفري» بقوله: المناجاة تكنيكٌ يختص

بتقديم المحتوى الذهنيّ للشخصية مباشرةً إلى القارئ بدون حضور المؤلف، ولكن مع افتراض وجود الجمهور افتراضاً صامتاً؛ ولذا فإن هذا التكنيك أقل عشوائيةً وأكثر تحديداً بالنسبة لعمق الوعي الذي يمكن أن يقدمه المونولوج؛ لأن وجهة النظر هنا دائماً وجهة نظر الشخصية وطبقة الوعي هنا عادةً ما تكون قريبةً من السطح، وأما من الناحية العملية فالكاتب يمكن أن يخلط بين المناجاة والمونولوج في العمل الأدبيِّ الواحد[22].

ولمَّا كانت المناجاة أكثر تحديداً واستقراراً، حاول الشعراء توظيفها في بناء قصائدهم حين مطاردة فكرةٍ ما، وكذلك وظفتها المسرحية في هذا الغرض نفسه؛ لأنها يمكن أن تكون على شكل صلاةٍ أو ترتيلة، أو مناداة لغائب، أو رثاءٍ أو أغنية حبٍ... ويمكن أن تكون وحدةً مستقلةً بذاتها أو عملاً أدبيّاً كاملاً – كما نجد في كتاب «شكوى الزوجة المنفية» الذي عرفته اللغة الإنجليزية القديمة، ومسرحية «الأقوى» التي كتبها «سترندبرج» في العام الـ(1906) – أو جزءاً من كُلٍّ أشمل، مثل الانفجارات العاطفية التي أصابت «طونيو كروجر» في قصة «توماس مان» القصيرة «ليزا بيتا» في العام الـ(1903)، وهي انفجاراتٌ كانت موجهةً إلى البطلة أساساً، وغالباً ما تستخدم بضمير المتكلم وتدخل في مجال أدب الاعترافات أو المذكرات الخاصة، وقد أصبحت من التقاليد الدرامية البارزة التي يمكن توظيفها بطرائق عديدةٍ، بوصفها أداةً فنيةً لعرض الأفكار أو سرد الأحداث أو افتتاح المشاهد أو إنهائها أو ربطها في تسلسلٍ متتابعٍ، أو لتحديد ميول الشخصية بسرعةٍ، أو لإبراز نقاط التحول الحساسة في الحبكة الدرامية، وقد تتشابه مع المونولوج الداخلي حين تصبح عملاً أدبيّاً متكاملاً أو جزءاً كبيراً من كلٍ شاملٍ، كما في «مناجاة في دير إسباني» للشاعر «روبرت براوننج »، وفي مناجاة «هاملت» الشهيرة «أكون أو لا أكون»... [23].

والمقصود بتشابهها مع المونولوج (أي المونولوج الداخلي غير المباشر)، لأنها – وفقاً لتعريف «همفري» السابق – هي نفسها المونولوج الداخلي المباشر؛ لأنها تنساب عفويّا على لسان الشخصية، وأما إذا تسرب إليها تعليق المؤلف أو تدخله أو محاولة سيطرته على أفكار أو عواطف هذه الشخصية، فقد دخلتْ في إطار المونولوج الداخلي غير المباشر، إضافة إلى الشعور بوجود المتلقي أو الجمهور؛ ولذلك فالمناجاة تتميز بأسلوبٍ دراميٍّ فعالٍ يخلق نوعاً من الحركة والتوتر، وهي حركة

في مستوى واحد، وتدور حول وجهة نظر واحدةٍ يريد المتحدث إثباتها، فتعبر الشخصية عن بعض أفكارها الداخلية العميقة ودوافعها الذاتية الخاصة؛ ولذا فقد «شاع توظيف المناجاة عند شعراء الرومانسية، وكُتاب المسرحية الذهنية، ثم رواد المدرسة الرمزية في ما بعد، على نطاقٍ واسعٍ، وبأساليبَ مختلفةٍ؛ فمثلاً استطاع «شكسبير» في مسرحية «هاملت» أن يعبر عما تسمى «دراما النفس»، إذ ظهرت فيها شخصيةٌ واحدةٌ على المسرح وقامت بسرد ما يجيش بنفسها لنفسها طوال خمسة فصولٍ، وهي تكشف عن الجوانب المتعددة والملامح المختلفة لهذه الشخصية التي تحلّ – بدورها – محل الأحداث في الدراما التقليدية القديمة»[24].

وعلى هذا، فإن المناجاة يمكن أن تكون قالباً مستقلاً لأعمالٍ أدبيةٍ مختلفة، ويمكن توظيفها في تجارب متعددةٍ؛ «لأنها تتميز بطبيعةٍ مزدوجةٍ، فهي تجمع بين سمة الحديث المباشر إلى الجمهور في المسرح من ناحية وسمة الاعتراف الصادق أمام النفس من ناحيةٍ أخرى، فاستماع الجمهور للمناجاة هو أحد أهدافها المسرحية، وشرطٌ من شروطها الدرامية، ولكن صبغتها الاعترافية تشي بخصوصيةٍ تجعلنا نتشكك في حقنا في الاستماع لما تكشفه من أسرارٍ»[25].

### توظيف المناجاة في البناء الشعري

وقد وظَّف الشعراء «المناجاة» كثيراً في تجاربهم الجديدة، حتى وإن كان الغرض تقليدياً مثل الرثاء أو الشكوى أو الفضفضة النفسية، أو التحاور العقلي للتوصل إلى وجهة نظرٍ نهائيةٍ حول موضوعٍ ما، أو تأثر الذات بما يحدث للآخرين، وهذا الاتجاه قد أسهم في تطوير الخصائصِ العامة للقصيدة، فاجتازت ما هو مُعدٌّ لها سلفاً، وأصبحتْ تُغرِق المتلقي في ذلك الجو الانفعاليّ الزاخر بالإيحاءات التي تفيض بما لا يمكن أن يُحدَّد من المشاعر النفسية المتلاطمة، فمثلاً يقول أحمد مطر في قصيدة «تشبيه»:

«يُفجعني في صفحة المرآةِ

ظلي المنحني

أكاد لا أعرفني!

كوْمُ فراغٍ يابسٍ...

أكان رأسي هكذا؟!

وهيكلٌ من عدمٍ...

أكان هذا بدني؟!

لا شيء بي يشبهني!

ها أنذا كأنني ميتٌ وثوبي كفني

يرتجُّ ظلي ضاحكاً

أسألُ ما يُضحكني؟!

أجيبُني بحسرةٍ:

أضحكُ من (كأنني)!»[26].

فالشاعر هنا يخاطب نفسه بحديثٍ حواريٍّ بمناجاةٍ تقترب جداً من المونولوج الداخلي؛ لأنه تفرَّغ لنفسه تماماً، ولم يعبأ بالمتلقي، فلا وجود للمتلقي إلا ضمنياً، وكأنه يكتب مذكراته، فهو يناجي نفسه متسائلاً عن شكل بدنه ورأسه، ويستنكر صورته في المرآة وما صار لبدنه من تحوّلٍ واضمحلالٍ، ثم ينفي صورته هذه، ويخلص إلى تشبيهٍ يُجسِّد حالته تلك؛ فيُشبِّه نفسَه بالميْت الذي يقف لابساً الكفن أمام مرآةٍ، ويطفر إلى ذهنه حوارٌ آخر يحتج على الحوار الأول ويُعارضه، بل ينفيه ويسخر من تشبيهه بالميت ويضحك من ذلك التشبيه، فيجيبه الصوت الأول مستفهماً عن سبب الضحك، فيجيب الظل بأن لفظة (كأن) التي تفيد التشبيه هي سبب الضحك؛ لأنه ليس كالميْت، وإنما هو ميْتٌ بالفعل.

وهكذا استطاع الشاعر من خلال هذه المناجاة، أن يستبطن ذاته صانعاً ذلك الحوار النفسيَ الداخليَّ – على الرغم من بساطته واقتضابه – الذي أضاف إلى عناصر تشكيل القصيدة، وفرّ بها من تقليديتِها وصوتها الفردي الغنائي المعهود.

### (ج) التجنبية (Aside)

هي نوعٌ آخر من أنواع التكنيكات التي تهتم بتقديم المحتوى الذهني للشخصية الدرامية، وهي «قطعةٌ فرديةٌ يُلقيها الممثل في صوتٍ مسموعٍ لنفسه، أو يتوجه بها إلى الجمهور أو إلى ممثلٍ آخر (كأنه يهمس له)، وفيها يعبر عن خواطره أو خططه أو تعليقاته الشخصية، وقد أُطلق عليها ذلك اللفظ؛ لأن مُلقيها ينتحي – في العادة – جانباً من المسرح، ويَفترض أن الممثلين الآخرين الموجودين معه في المشهد المنظور فوق خشبة المسرح، لا يسمعونه، وعلى هذا فهو يُجنبهم السماع، وكانت هذه الحيلة من سمات الملاهي الرومانية، غير أن استعمالها قد قلَّ بظهور التيار الواقعي»[27].

ويُعرفها نبيل راغب وأسامة فرحات وغيرهما بالتعريف نفسه[28]، ولاتزال آثارها موجودةً في «المسرح الكوميدي» المعاصر، فنجدها متوافرةً حينما يعلّق الممثل بكلمةٍ أو جُملةٍ تُضحك الجمهور، على افتراض أن الممثل الآخر الذي يتحاور معه لا يسمعه، والممثل الآخر – بدوره – يصطنع ذلك أو يتجاهل ما قاله أو يتظاهر بعدم السماع، فينفي الأول أنه قد قال شيئاً، كما في مسرحيتي «وجهة نظر» و«الزعيم»... وغير ذلك من المسرحيات المعاصرة.

فهي تساعد على صناعة المفارقة الهزلية أو حتى المفارقة المأساوية، و«هي تكون خاطفةً ومُركزةً جدّاً كما في ملاحظة «بولونيس» الجانبية التي يقول فيها: «لايزال يلعب بمشاعر ابنتي»، وكما فعل «يوجين أونيل» في مسرحيتي «دينامو»، و«فاصل غريب»، كي يجمع الأفكار والميول التي تُحرك الشخصية من الداخل صوب القيام بعملٍ حاسمٍ، ومن الواضح أن «أونيل» كان متأثراً بإنجازات «فرويد» في علم النفس التحليلي، وابتكارات الروائي الأيرلندي «جيمس جويس» في مجال تيار الشعور عن شخصياته»[29].

### أثر التجنبية في بناء القصيدة

فيها يتخيل الشاعر جمهوراً أو شخصاً آخر بجواره، ثم يُبادله العبارات من حينٍ إلى آخر، ويطلب منه أن يُصدقه، أو حتى يُعطيه معلوماتٍ عن نفسه أو عن الآخرين، فمثلاً يقول حجازي في قصيدة «حلم ليلة فارغة»:

«بالأمس طائر الغرام زارني

جناحه أخضر

أليس حقّاً ما أقول؟

جناحه أخضر

وبالندى جناحه مبلول!

أليس حقّاً ما أقول؟

هنا وقفْ

دار على منازل الحي، ودار وانعطفْ

تابعتُه... كان فؤادي يرتجفْ

حتى وقفْ

هنا على الغُصن الذي يميلُ نحونا

وبعد أن مرَّغ في الأنسامِ منقاره

واسترجع السرَّ الذي يود إسراره

قال بصوتٍ، سِرُّه أني الوحيد سامعه:

يا أيها السعيدْ

عندي كلامٌ لك

حملتُه من منزلِ بعيدْ

سيدتي صبيةٌ تسقي الزهور بالنهارْ

وفي المساء تستريح في جوارها

وجامعو الثمار حين يتعبون يهوون في ظل الجدار

ألم تمر من هناك؟

قلتُ: بلى...»[30].

فالشاعر قد قام بتوظيف تقنية «التجنبية» المسرحية للحديث الخاطف إلى الآخر في العبارة القصيرة التي تكررت مرتين «أليس حقّاً...؟»، وكأن صوتاً آخر أو مستمعاً آخر يكذبه في رؤيته لذلك الطائر الأخضر؛ فيجيبه الشاعر بهذه العبارة ليؤكد صدقه، وهذا يضيف بعداً ذهنيّاً يستفز مشاعر المتابع للتجربة، ويحول الصوت الفردي الذاتي إلى دراما موقفٍ وليس سرداً عاديّاً.

ولم يقف التشكيل الدرامي عند هذا الحد، وإنما تجاوزه إلى توظيف الأحداث المتتابعة على شكل «مونودراما» أيضاً؛ فالشاعر هو بطل القصة، وأما طائر الغرام والمحبوبة والجيران فدورهم محكي على لسانه، فهو الذي يبدأ هذه الدراما ويُطوِّرها حتى أنهاها بغياب طائر الغرام الأخضر وغياب الفرح والنشوة معه ثم عودة السكون والملل والرتابة إلى كل شيء، وهذا النظام الدرامي في سرد الموقف أكسبه بكارةً لم تكن معهودةً من قبل في القصائد التقليدية المعروفة.

### (د) دراما الممثل الواحد (Monodrama)

هي عملٌ مسرحيٌ متكاملٌ يُكتَب لممثلٍ واحدٍ فقط، كي يؤديه بمفرده على خشبة المسرح، ويسمى المونودراما، ومن الكُتاب الذين نشروا هذا الشكل: «إيفيت جلبرت»، و«ريير»، و«كورنيليا أوتيس سكينر» وغيرهن، والعجيب أن معظم مَن تناول هذا الشكل من النساء[31].

وهذا النوع يمكن أن يكوِّن قالباً كاملاً مستقلاً؛ ولذلك يُعرفه إبراهيم حمادة بقوله: «المونودراما المسرحية المتكاملة في ذاتها، التي تتطلب ممثلاً واحداً أو ممثلةً، كي يؤديها كلها وحده فوق خشبة المسرح، ولعل «مضار التبغ» لـ«أنطون تشيخوف» (1860 – 1904) من أحسن النماذج في هذا المجال، وقد عرفت المسرحيات ذات الممثل الواحد الذي تساعده الجوقة الناطقة أو الصامتة في ألمانيا، بين السنتين الـ(1775) والـ(1780)، وكذلك على يد الممثل «جوهان براندين» (1735 – 1799)، وهي كذلك مسرحيةٌ ذهنيةٌ تسردها شخصيةٌ واحدةٌ ونحن نتخيل ما تقول، وكانت تقليديةً في بعض الأحيان كما في مسرحية «كمين» التي كتبها «آرثر ريتش

مان» في العام الـ(1921)، وفي أحيانٍ أخرى، كانت أكثر تعبيريةً وجدَّةً مثل مسرحية «من الصباح حتى منتصف الليل» لـ«جورج كايزر» في العام الـ(1920)، إذ كانت الشخصية القائمة بها واقعةً تحت ضغوطٍ عنيفةٍ[32].

**توظيف «المونودراما» في بناء القصيدة**

من خلالها، يقوم الشاعر بدور الممثل الواحد، وتدور كل الأحداث على لسانه هو دون وجودٍ فعليّ لبقية الشخصيات، مثلما حدث في نموذج حجازي السابق الذي وظف فيه «التجنبية». ومن الأمثلة الدالة قول نشأت المصري في قصيدة «ليست أيامي»:

«يتيمٌ أنا

فليس الزمان زماني

وإلا فأين يداه؟

تقودان عمري لشطٍّ غبيٍّ

بلا موجةٍ عاشقةْ

تلفُّ التراب الصبي

فيضحي وحولاً تُغرر بي

يتيم أنا

ولا تعجبوا

فقلبي احترقْ

وعمري ورقْ

نفوسٌ تُقامر حتى يشح العرقْ

تراق على منضدةِ زماني!

أصيحُ... أكاد أحطم في حيرتي مركبي

أبي لم يجئ.

وإن لم يكن

فليس سوى أنه قد مضى

زماني، مضى لم أره

توارى بلا مقبرة

***

فلا تعجبوا

إذا أَنجب الميتون بنيناً

إذا الطفلُ كان أبوه جنيناً

فإني أسيرْ

بكفي قلبٌ ضريرْ

يشاء ارتواء

فلطمتْ الريحُ فاه، فخاف وأطبقْ

وعيناه صارختان عطاشى تُحملقْ

تكاد تُمزَّقْ

ومن يومها لاتزال الرياح تُصفقْ»[33].

فالشاعر هنا قد قام بالدور كاملاً، وخاطب الجمهور، فوجَّه الكلام إليه أكثر من مرةٍ، وكأنه يصيح بقوله «يتيم أنا ولا تعجبوا»، وهذا التصميم يخرج عن المونولوج الداخلي؛ لأن الشاعر يخاطب الجمهور أو المستمعين له، ويخرج – كذلك – عن المناجاة؛ لأن المناجاة ستكون للنفس، وليس للمستمعين، فعبارته السابقة «ولا

تعجبوا» اختص بها الجمهور، ثم قام بتمثيل ما يشعر به وحده، فهو بطل العمل، إنه اليتيم الذي لا يشعر به أحد، وأتى في زمان غير زمانه، ثم يأتي بسرد الدور الأول، وهو لقلبه الذي احترق، والدور الثاني لعمره الهباء (الورق)، ويعضد ذلك بتلك النفوس التي تحاول العيش حتى يشح عرقها من فرط الجهد، ثم يعلو صوت بطل الأحداث (الشاعر)، الذي يقوم بتمثيل الدور فيتحول إلى صياحٍ، بل يكاد يتحطم في ألمه ويُحطم مركبه، ثم يتساءل عن أبيه الذي لم يجده.

ويعود إلى كلمة «لا تعجبوا» مرة أخرى، حتى يتابعه الجمهور بشغف، وحتى يرى ما نهاية هذا اليتيم الحائر الذي يظهر على مسرح الأحداث، فهو طفلٌ لأَبٍ جنين (مقبور)؛ ولذا فهو يشعر بالأسر وعماء القلب، لأنه كلما احتاج إلى ريّ تلطمه الأحداث والمصائب، فيطبق الفم خوفاً، وعيناه تكادان تتمزقان من التحديق وكأنهما تصرخان باحثتين عن الدفء والرعاية، ولكن هيهات، فالرياح مازالت عاصفةً.

وفي بعض التجارب، يكون الجمهور مُخاطَباً رمزيّاً كـ(الوطن) مثلاً، أو حسب ما يراه الشاعر ملائماً لتجربته؛ ومن ذلك قول أمل دنقل في قصيدة «يوميات كهل صغير السن»:

«أعرف أن العالم في قلبيَ مات

لكني حين يكف المذياعُ وتنغلق الحجرات:

أنبش قلبي، أُخرج هذا الجسد الشمعيّ

وأُسجِّيه فوق سرير الآلام.

أفتح فمه، أسقيه نبيذ الرغبة

فلعل شعاعاً ينبض في الأطراف الباردة الصلبةْ

لكن... تتفتت بشرته في كفّيّ

لا يَتبقى منه... سوى: جمجمة... وعظامْ!»[34].

فالشاعر يؤسس لدراما فردية يقوم بها بمفرده، معتمداً على تقنيةٍ مسرحيةٍ وهي (المونودراما)، مُطعِّماً إياها بالمونتاج السينمائي، كما اعتمد على تقنياتٍ أخرى

جعلت لتلك التجربة فرادتها، ففي المشهد السابق، يقوم الشاعر بتمثيل المشهد بمفرده، إذ يُقرر في بدايته أن العالم كله اسودَّ في ناظريه (مات)؛ وذلك لأن هذه القصيدة كتبها الشاعر في عام النكسة؛ ولذلك فهذا الحدث جعله غير مُقبلٍ على الحياة ويهاجم المتسببين بها، ويكثر فيها من التحسر وجلد الذات والسخرية من الوطن الذي لا يستطيع نزع حبه من قلبه، فحين يختلي بنفسه ينبش قلبه ويُخرج هذا الجسد الشمعي/ الوطن، ويحاول أن يسعفه، ولكنه يتفتت في كفيه ولا يبقى منه سوى جمجمةٍ وعظامٍ.

ثم يأتي المشهد الثاني ليحكي فيه تجربة ذلك الوطن، فيشبه (مصر) براقصةٍ ليليةٍ تمشي بين الأغصان، وتتنزه على النهر، وفي الليل ترقص مع الآخرين وتُعانقهم وتنزلق من ذراعٍ إلى ذراعٍ؛ حتى ينسكب عليها الشراب وتتكسر الدوارق، فترقص بجنونٍ فوق الشظايا المتناثرة ليوحي بتخبطها السياسي وعدم وجود قيّمٍ عليها يحميها من تصرفاتها الطائشة، وبعد ذلك، يرجع الشاعر إلى نفسه قائماً بالدور المسرحي الطويل بمفرده، وسارداً بالصور كل مظاهر التردي والفساد في زمن تلك الهزيمة المؤلمة؛ فيقول:

«عينا القطة تنكمشان

فيدق الجرس الخامسة صباحاً!

أتحسس ذقني النابتَ... الطافحَ بثوراً وجراحاً

(... أسمع خطو الجارة فوق السقف

وهي تُعدُّ لساكن غرفتها الحمَّام اليوميّ...!)

دفءُ الأغطية، خريرُ الصنبور

خشخشةُ المذياع، عذوبةُ جسدي المبهور

(... والخطو المتردد فوقي ليس يكف...!)

لكني في دَقة بائعة الألبان تتوقف في فكي... فرشاة الأسنان!»[35].

فهذا المشهد يصور الشاعر فيه أحد مظاهر التهرؤ الاجتماعي، حيث الشاب العزب

الذي يحيا فوق صفيحٍ ساخنٍ ولا يجد فرصة للزواج يتسمَّع إلى جارته التي تقوم بعلاقتها الآثمة مع ساكن غرفتها وكأنهما زوجان، ويُتابع الشاعر – بلقطاته المونتاجية – ما يحدث وكأننا نشاهده ونسمعه «خطو الجارة، دفء الأغطية، خرير الصنبور، خشخشة المذياع...»، ولا ينسى اللقطات التي تصوره هو، مثل تصوير ذقنه النابت الطافح «بثوراً» دلالةً على فوران الشباب، و«جراحاً» دلالةً على القهر النفسيِّ لضيق ذات اليد، وكذلك حين تابع هذه الجارة وصوَّر ما يدور في غرفتها بإحساسه، نجده يوازي بين ذلك وعزوبة جسده المبهور وعدم توقف الخطوات فوق رأسه، حتى يُوقف هذا الشلال التصويري وهذا الصراع النفسي، صوت دقات بائعة الحليب؛ فتتوقف فرشة الأسنان في فمه عن الحركة متيقظاً على صوت الواقع.

ويأتي المشهد الرابع فيصور الشاعر نفسه في الشارع في ضوء النهار، حيث يتلاقى بظله الفارغ ويتصافح معه بالأقدام، وهذا دليل واضح على إحساسه بالتفاهة والضياع.

وأما في المشهد الخامس فيصف ويمثل بالطريقة نفسها خطوات حبيبته في غرفتها؛ فيسمع ضحكاتها الخافتة وتمتماتها المحاذرة وحفيف ثوبها، ثم يصور مطالبة عينيها له وسؤالها عن موعد تقدمه للزواج بها، فتحتقن أذناه خجلاً ويدفن رأسه في الجريدة باحثاً في الوظائف الخالية عن طريق مشهد بصري لم يحدث وقتها وإنما في خياله هو، وهذا – أيضاً – مظهرٌ آخر للضياع والتهرؤ، وعدم وجود بارقة أملٍ أمام هذا الشاب البائس.

ثم يأتي المشهد السادس ليعطينا لقطةً أخرى لانهزام الوطن سياسيّاً ثم اقتصاديّاً ثم اجتماعيّاً، فيذهب البطل/ الشاعر إلى بيت صديقه باحثاً عن مساعدةٍ فلا يجد منه أدنى استجابةٍ، فيقول:

«أَطرقُ باب صديقي في منتصف الليل

(تثب القطة من داخل صندوق الفضلات)

كل الأبواب، العلوية والسفلية، تُفتح إلا... بابه

وأنا أطرق... أطرق

حتى تصبح قبضتي المحمومة خُفاشاً يتعلق في بندول!

يتدفق من قبضتي المجروحة خيط الدم

يترقرق... عذباً... منساباً... يتساند في المنحنيات

تغتسل الرئتان المتعبتان من اللون الدافئ،

ينفثئ السم...

يتلاشى الباب المغلق... والأعينُ... والأصوات

... وأموت على الدرجات!!»[36].

ويأتي المشهد السابع ذاكراً قصة فتاةٍ موظفةٍ تقع ضحيةً لرئيسها في العمل؛ فيستغلها جنسيّاً ولا تستطيع الرفض حفاظاً على لقمة العيش، وفي المشهد الثامن يعود إلى وطنه ويتهمه بأنه هو الذي أصابه بالخواء والضياع، ويتابع الشاعر «درامته» في المشهد التاسع مطوِّراً الأحداث ودافعاً إياها إلى الأمام، حيث حدث تمزقٌ وضياعٌ آخر بأن أقام علاقةً غير مشروعةٍ مع حبيبته التي تُفاجئه بخبرٍ محزنٍ في وسط ظروفٍ غاية في السوء والضياع، فيقول:

«جاءتْ إليّ وهي تشكو الغثيانَ والدوارْ

(... أنفقتُ راتبي على أقراص مَنع الحملْ!)

ترفع نحوي وجهها المُبْتلّ

تسألني عن حلّ!

هنأني الطبيبُ! حينما اصطحبتُها إليه في نهاية النهارِ

رجوته أن يُنهي الأمرَ... فثارَ (... واستدارْ يتلو قوانين العقوبات عليّ كي أكفَّ القول!)

أفهمتُه أن القوانين تُسنُّ دائماً لكي تُخرق

أن الضمير الوطنيَّ فيه يُملي أن يقلَّ النسل

أن الأثاث صار غالياً لأن الجدبَ أهلكَ الأشجار

لكنه... كان يخاف الله... والشرطةَ... والتجار!»[37].

فالشاعر بطل دراما ألفها بنفسه، وقام بتمثيلها واضعاً لها كل ما يلزمها من وسائل الجذب كالديكور والحوار المناسب، بل استعار من السينما بعض تقنياتها ليضم هذه المؤثرات إلى تلك المؤثرات المسرحية الأخرى، ليجعل مسرحيته الفردية هذه في أكمل صورها وأعلاها تأثيراً، فكل مشهدٍ يأتي - على الرغم من بكارته - متمماً ما قبله ومؤكداً حالة موت الوطن التي بدأ بها في المشهد الأول، وسيختم بها في المشهد الأخير، إذ يعود الشاعر إلى المشهد الأول مكرراً إياه كما هو؛ ليدل بذلك على أنه سيدور في هذه الحلقة المفرغة المرهقة من العذاب والضياع من جديدٍ.

ولعله من الواضح تفوق نموذج أمل دنقل في توظيف (المونودراما) على نموذج نشأت المصري السابق، حيث تشابُك المشاهد وتطورها عند دنقل، والقيام بدور البطولة في هذه الدراما الفردية على أتم وجوهها، مستعيناً بما رآه مناسباً من التقنيات الدرامية والسينمائية التي أفادت التجربة وجعلتها تمتاز ببكارةٍ وفرادةٍ لم تتوافر في القصائد التقليدية.

## (هـ) المونولوج الدرامي (Dramatic Monologue)

يختلف عن المونولوج الداخلي، إذ إن المونولوج الداخليَ نوعٌ من سرد الشخصية لمحتوى ذهنها وما تحلم به وما تتمنى تحقيقه أو ما أصابها في أثناء رحلتها عبر الزمن، سواءٌ كان هذا السرد على لسان الشخصية نفسها أو على لسان المبدع (كاتب العمل) الذي يُحرك تلك الشخصية ضمن منظومةٍ من الأحداث التي تقع للشخصيات التي تتحاور معاً، ويمكن أن يقع في فنون أدبية أخرى غير الشعر، كما سبق تفصيله.

وأما المونولوج الدرامي فيقع في قالب شعري غالباً، ويُقدِّم صراعاً أو حواراً مع الآخر الذي يفترضه قائل المونولوج، و«الشاعر فيه يكون محدداً بفكرة معينة يطاردها بلغة خاصة لها فرادتها في عالم الفنون، وعلى الشاعر أن يمتلك لغته امتلاكاً تاماً وشخصيّاً، وأن يقبل مسؤوليته الكاملة عن جميع مظاهرها، وأن يخضع تلك المظاهر اللغوية لمقاصده الخاصة»[38].

وهو قصيدةٌ تتكون من كلماتِ حواريةٍ يوجهها شخصٌ واحدٌ إلى مستمع لا يتكلم، وإنما يفترض وجوده فحسب، وهذه القصيدة تكون حواريةً، ولكن حُذف أحد ركني الحوار فيها أو اقتصر وجوده على ما نلمحه في المونولوج من ردودٍ على تساؤلاته أو تفاعلٍ مع أفكاره، وعادةً ما يكون من قبيل إبراز الصراع أو صناعة المفارقة[39].

وتمكن الموازنة بين المونولوج الداخليّ والمونولوج الدرامي؛ فالمونولوج الدرامي ينبني على تصوير الصراع النفسي والذهني للشخصية، بينما المنولوج الداخلي يصور خواطر تنثال على ذهن الشخصية في وقت التحدث، وكأنها على كرسي الاعتراف عند طبيب نفسي.

و«كان أول مَن كتبه الشاعر «روبرت براواننج» في إنجلترا، وكان - أيضاً - أبرز كُتابه؛ لأنه ربط بين الفورية الدرامية والتغلغل السيكيولوجي في داخل الشخصية، وهذا النوع الخاص من المونولوج عبارةٌ عن لوحةٍ سيكيولوجيةٍ لشخصيةٍ واحدةٍ، فهو دراما مُركزة ومُكثفة في حلقةٍ مفردةٍ وتُقدَّم من خلال حديثٍ من طرفٍ واحدٍ مُوجَّه إلى شخصيةٍ أو شخصياتٍ أخرى، مثلما نجد في «دوقتي الأخيرة» أو «أندريه ديل سارتو»، وكان مفهوم «براواننج» لهذا النوع من المونولوج، أنه اتحادٌ بين الشكل الغنائيِّ والعنصر الدراميِّ، وقد أهمل - على حد قوله - في «أورورالي» التصنُّع الموجود في المسرح التقليدي، وكان هدفه أن يصطحب روح الإنسان إلى مسرحٍ أكثر سموّاً ونُبلاً»[40].

### أثر المونولوج الدرامي في البناء الشعري

المونولوج الدرامي - كما سبق - تكوينُ صورةٍ أو لوحةٍ تشكيليةٍ للذات التي قد تكون متحاورةً مع نفسها في منطقةٍ واعيةٍ أو تبتعد قليلاً أو كثيراً عن منطقة الوعي، ومن النماذج الواعية قول أحمد مطر في قصيدة «رقابة ذاتية»:

«من وضعنا البئيسْ

جِئتُ إليهِ شاكياً مستعطفاً مستنجداً

وفي دمي حسيسْ

يراقب الشكوى ويمحو من كلامي الزائدا

هتفتُ بـالرئيسْ:

- يا سيدي الرئيس:

(لكننا لم نتخذ هذا الرئيسَ سيدا!)

- يا أيُّها الرئيسْ:

(لكننا لم ننتخب هذا رئيساً أبدا!)

- يا أيُّها التعيسْ

(أي تعاسةٍ لمن يملك هذا الرغدا؟)

- يا أيُّها الإبليسْ

(إبليس لم يُلغِ الهُدى

ولم يهدّ المسجدا!)

- يا أيُّها الـْ...

(أداة «أل» باطلةٌ

للنكراتِ مولِداً ووالدا!)

- يا... وكفى.

(حرف النداء باطلٌ

إن لم يكُن لعاقلٍ هذا النَّدا!)

نعم بلغتَ المَقصدا

لا تطلق الصوت سُدى

الشيء هذا لا يُنـادى بفمِ

فاخفض جناح الفم وارفع اليدا

إصفعه[41] صفعاً سيئا

وادبغه دبغاً جيدا.

واجعله طبلا

واجعل الشكوى عصا

عندئذٍ

يُمكن أن تسمع للشكوى صدى!)»[42].

إن الشاعر هنا يرسم صورةً واعيةً لذاته التي تتصارع مع صوته الظاهر الذي ينافق الزعيم بقوله: «يا سيدي الرئيس»؛ فيتمرد الصوت الباطن معترضاً ثائراً على كل التسميات التي يطلقها ذلك الصوت الظاهر، مُجرِّداً ذلك الرئيس منها ومُفنِّداً إياها واحداً تلو الآخر، حتى يُجرده من «يا» النداء ويأمر الصوت الظاهر، أو الكيان الذي يحمله بصفعه بل بدبغه وجعله طبلاً يُقرَع، ويأمره أن يُحوّل الشكوى إلى «عصا» لعله يُسمع له نداءٌ.

ويُلاحظ أن الصوت الباطن لم يكن واضحاً في بداية النص، ثم بدأ يظهر ويعلو تدريجيّاً حتى وصل إلى ذروته في آخر جملةٍ؛ فجاءت ممتدةً، ويتلاشى الصوت الظاهر تدريجيّاً على عكس الصوت الباطن، بما يؤكد أن الصوت الباطن هو الذي انتصر على الآخر، وكسب الموقف لمصلحته، وامتثل له الصوت الظاهر، واقتنع بقوله، في داخل هذا الحوار الذي انقسم فيه الصوت الأساسيُ على نفسه، فوقف أمامها مُحاوراً إياها، ويحدث في هذه الحالة انشطارٌ نفسيٌّ في لحظاتِ تأزميةٍ أو شعورٌ بالاستلاب؛ فينكفئ على شجنه الداخلي في تلك اللحظات، ومن هنا، يكون الحوار التصارعي اللغة الممكنة حين تصل الأزمة إلى ذروتها[43]؛ فالصوتان لشخصٍ واحدٍ والظاهر منهما صوته العادي المسموع، وأما الصوت الداخلي فهو الذي أبرز لنا خواطره وهواجسه وأفكاره التي تقابل ما ينطق به ويطلعنا على ما يدور في ذهنه ونفسه، بما يجعلنا نتابع ذهنيّاً ما يقول.

وهذا النوع من تيار الشعور يختلف عن المناجاة؛ لأن الصوتين هنا يتحاوران

في صراعٍ دائرٍ يشبه الحوار، وأما المناجاة فتكون مناجاةً للنفس من الصوت الظاهر فحسب، وكأنه يفكر بصوت مسموعٍ كأنه يُرتل أو يتأمل مع افتراضٍ وجود مستمعٍ، وأما هنا فالمستمع مهمل تماماً، والصوت الظاهر يأتي مسطحاً، بينما الصوت الداخلي هو الأعمق وهو الذي يصور بوضوحٍ نفسية صاحب المونولوج وينقل صراعاته الداخلية.

ويمكن أن يكون المونولوج الدرامي أعقد من ذلك، إذ يرسم الشاعر لوحةً تشكيليةً لذاته، كما في قول صلاح عبدالصبور في قصيدة «الخبر»:

«يُلقي بي ضجري أحياناً في شط البحرْ

يستهويني عندئذٍ أن أهمس للموج المتدفقْ

بأفانين القصص المنحولة عن نفسي

أو أُعلن عن أسمائي في أبواق الأفق المطبقْ

فأُسمي نفسي أحياناً بالقرصانِ الأزرقْ

أو بالتنين المُحرِقْ

***

أحياناً أخرى تُلقي بي الأسفارُ إلى الغاباتْ

في وحشتها تستيقظ في نفسي التهويماتْ

ويُغمغم صوتي بالكلماتِ المدخولاتْ

وأُقدم نفسي للشجر الملتفْ

باسم: الإعصار العاصف»[44].

فالشاعر لا يصنع نصّاً مبنيّاً على أُسسٍ معماريةٍ أو منطقيةٍ مُحددةٍ سلفاً، وإنما يُمسك بريشته ليُصمم لوحةً سيكيولوجيةً لنفسه وهواجسه وأحلامه؛ فيجد نفسه – أحياناً – يهمس للموج المتدفق على شاطئ البحر، ويُعلن اسمه الأول في «أبواق الأفق»، إذ تظهر عَملقة هذا الإعلان: فيسمي نفسه «القرصان الأزرق» أو اسماً آخر

أشد عتوّاً، وهو «التنين المُحرق»، ثم يرصد زاويةً أخرى من زوايا نفسه؛ فيتخيل نفسه وهو في الغابات حيث تلاحقه التهويمات نفسها، فيقدم نفسه لـ«الخمائل والأيك»، ويسمي نفسه اسماً يرعب تلك الغابات، وهو «الإعصار العاصف»، ثم يتسلق الجبل العالي ويتابع تهويمه الخيالي، قائلاً:

«في هاوية الجبل المسنونِ،

أُسمي نفسي: بالسيل العاصفْ

في صخر السفحِ الغافي في جدران الصمتِ...

أُسمِّي نفسي:

قُطب الوقتْ

***

مَن يُدريني، إذ يهبط ظلي في ظلّي

(حين أعودُ إلى ظلمة بيتي)

بمَ تفترُّ ثنايا الزَّبَدِ البيضاء؟

وبماذا تُصفر ساخرةً أشجار الغابات؟

ماذا بثَّ الجبلُ المتوحِّدُ للجبلِ المتوحدِ...

عن هازلِ أحوالي

في حِلّي أو في مُرتحلي

من غمراتِ أو إيماءاتْ؟

ماذا غمغم في قيعانِ السفح الغافي

من سخرية الأصواتْ؟

***

آهِ، ضِقتُ بحالي، بأكاذيبي ضِقتْ
لو يلتفُّ على عنقي أحد الحَبْلين
حَبْلُ الصدقْ...
أو حبل الصمتْ»[45].

فالشاعر يتابع أكاذيبه علٰى نفسه، كما يرى صوته العاقل (الآخر) الذي يتصارع مع الجانب (الأول) الذي يمارس ادعاءاته، فهو مازال يدَّعي أنه «السبيل العاصف» أو «قطب الوقت»، ويأتي صوته الباطن قائلاً له: «ماذا تقول عنك الغابات والجبال بعد رحيلك؟ وبماذا تسخر هذه الأشياء منك بعدما تفارقها؟».

ثم تُعقِّب الذات الواعية على كل ما سبق بعد صراعها مع الصوت الباطن، وتنفث ما في داخلها، إذ ضاقت بالأكاذيب، وتتمنى أن تتخلص من نفسها بمشنقة الصدق أو الصمت.

ولعلنا نلاحظ الفروق الجوهرية بين نص أحمد مطر ونص عبدالصبور؛ إذ إن صوت مطر كان حواراً داخليّاً محدداً واضحاً تسيطر عليه حدة التجربة والعقل الواعي، بينما في نص عبدالصبور وجدناه يتعمق أكثر في ذاته، ولا يُعير الذهنية بالاً، وإنما أطلق للتجربة مساحةً من الحُرية كي تخرج كما تريد هي لا كما يريد هو لها، وهناك قصائد عديدةٌ في هذا المجال تتنوع في الإفادة من أطياف المونولوج المختلفة يصعب حصرها وتحليلها[46].

***

## هوامش الفصل الأول

(1) روبرت همفري: تيار الوعي في الرواية الحديثة، ترجمة: محمود الربيعي، مكتبة الشباب، القاهرة، 1984، ص: 15 و16 و54.

(2) روبرت همفري، م. س.، ص 44.

(3) السابق، ص 22.

(4) سعد عبدالعزيز: الزمن التراجيدي في الرواية العربية المعاصرة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1970، ص 22.

(5) أوستن وارين، رينيه ويليك: نظرية الأدب، ترجمة: محيي الدين صبحي، دمشق، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب، (1972) ،ص 235.

(6) إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار المعارف، 1985 ،ص 271، ويُنظر كذلك مجدي وهبة: معجم مصطلحات الأدب، بيروت، لبنان، 1974 ،ص 82.

(7) سمير الجمل: السيناريو والسيناريست، م. س.، ص 25.

(8) عزالدين إسماعيل، م. س.، ص 294.

(9) روبرت همفري، م. س.، ص 44.

(10) محمد فكري الجزار: الخطاب الشعري عند محمود درويش، مطبعة دار الكتب الجامعية، شبين الكوم، ط 1، 1988 ،ص 120.

(11) محمد فكري الجزار، م. س.، ص 119.

(12) مارجوري بولتن: تشريح المسرحية، ترجمة: دريني خشبة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1962 ،ص 152 و153.

(13) عزالدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، م. س.، ص 294، ويُنظر كذلك عبدالله إبراهيم: المتخيل السردي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 1، 1990 ،ص 190.

(14) جبرا إبراهيم جبرا: المرحلة الثامنة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 2، 1979 ،ص 36، ويُنظر كذلك جلال العشري: المسرح وجه وقناع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1988 ،ص 23.

(15) S. Ulman: Reported Speech and Internal Monology Chap 2. in stile in French Novel ,New York in Flaubert.,Barnes and Noble,1964,P 94

(16) رسوم على قشرة الليل، الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، ليبيا، ط 2، 1978، ص 19،

ويُنظر كذلك أحمد الشهاوي: في قصيدة «حديث لا»، من ديوانه الأحاديث «السفر الأول»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1991 ،ص 175 و176.

(17)مجلة إبداع، العددان 11 و12، ديسمبر، 1990 ،ص 57، وتُنظر كذلك وفاء وجدي: في قصيدة «انتظاراً لسيل إبداع»، العدد 8، أغسطس، 1985 ،ص 42 و43، وكذلك فتحي فرغلي: في قصيدة «أغنية عربية»، من ديوانه «فصول من كتاب الحب»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1992 ،ص 66 و67، وكذلك ناجي عبداللطيف: في قصيدة «كأنا التقينا»، إبداع، العدد 11، نوفمبر، 1989 ،ص35، وكذلك رفعت سلام: في قصائد «نظرة»، و«مدى»، و«غواية»، ص 63 و67 و73 على الترتيب، من ديوانه «وردة الفوضى الجميلة»، الهيئة المصرية العامة للكتاب»، ط 1، 1987 ،وكذلك محمد فهمي سند: في قصيدة «ترحل الشمس في كبدي»، وقصيدة «الطوفان»، من ديوانه «ولا يثب الحصان إلى الأمام»، ص 35 و161 على الترتيب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1987.

(18) هكذا في أصل الديوان، وهي مخالفة للرسم الإملائي، إذ تكتب هكذا: «هـأننذا».

(19) أحمد مطر: «لافتات 7»، م. س.، ص 104 و105.

(20) يُنظر على سبيل المثال أحمد عنتر مصطفى: في قصيدة «هكذا تكلم المتنبي»، من ديوانه «مريم تتذكر»، الهيئة العامة لقصور الثقافة، أصوات أدبية (348)، القاهرة، ط 1، مايو، 2004 ،ص 153، وكذلك رفعت سلام في قصيدة: «منية شبين»، من ديوانه «وردة الفوضى الجميلة»، م. س، ص 7، وكذلك حمدي غيث: في قصيدة «السيف أصدق أنباءً من الكتب»، من ديوانه «المجد للإنسان»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1988 ،ص58 ، وكذلك أحمد عنتر مصطفى: في قصيدة «عرس الدم»، من ديوانه «زيارة أخيرة إلى قبو العائلة»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط 1، 1997 ،ص 167 و168، وكذلك محمد فهمي سند: في قصيدة «وجوه»، إبداع، العدد (8)، السنة (4)، أغسطس، 1986 ،ص 36، وله – أيضاً – قصيدة «عودة الحلاج»، من ديوانه «ولا يثب الحصان إلى الأمام»، م. س.، ص 71، وكذلك عبدالحميد محمود: في قصيدة «تكون وتكون»، إبداع، العدد (9)، السنة (4)، سبتمبر، 1986 ،ص 42.

(21) Roger Fowler: A dictionary of Modern Critical Terms .London and (N.Y).1991

(22) روبرت همفري، م. س.، ص 56، وكذلك مجدي وهبة، م. س.، ص 256.

(23) نبيل راغب: موسوعة الإبداع الأدبي، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، القاهرة، 1996 ،ص 372 و373.

(24) نفسه، ص 373.

(25) جوليان هلتون: نظرية العرض المسرحي، ترجمة: نهاد صليحة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (مكتبة الأسرة، 1994) ،ص 210.

(26) «لافتات 7»، لندن، ط 1، يوليو، 1999 ،ص 140 و141، ويُنظر كذلك أمل دنقل في قصيدة «الجنوبي»، من ديوان «تعليق على ما حدث»، م. س.، ص 206، وكذلك عزالدين إسماعيل: في قصيدة «فقدان»، من ديوانه «هوامش في القلب»، م. س.، ص 45، وكذلك رفعت سلام: في قصيدة «مراوحة» من ديوانه «إشراقات رفعت سلام»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط 2، 1992 ،ص 23 و33، وكذلك أحمد الشهاوي: في قصيدة «حديث 1»، من ديوانه «الأحاديث»، السفر الأول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط 1،1999 ، ص 175 و176، وكذلك عبدالحميد شاهين: في قصيدة «ألوان من الشعر»، إبداع، العدد (1)، يناير، 1988 ،ص 35، وكذلك أحمد دحبور:

في قصيدة «الخيّال وعودة الماضي»، من ديوان «الضواري وعيون الأطفال»، م. س.، ص 61.

(27) مجدي وهبة: معجم مصطلحات الأدب، م. س.، ص 33، وكذلك إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية، م. س.، ص 68، مادة (91، 617).

(28) نبيل راغب: موسوعة الإبداع، م. س.، ص 374، ويُنظر كذلك أسامة فرحات: المونولوج بين الدراما والشعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1997، ص 23.

(29) مجدي وهبة: معجم مصطلحات الأدب، م. س.، ص 538 و539.

(30) ديوان «مدينة بلا قلب»: ضمن الأعمال الكاملة، دار سعاد الصباح، (القاهرة، الكويت)، يناير، 1993، ص 80 و81، ويُنظر كذلك عبدالمنعم عواد يوسف: في قصيدة «تفعيلة على البحر الطويل: الرَّصَد»، إبداع، العدد (9)، سبتمبر، 1986، ص 40، وكذلك محمد جلال سليم: في قصيدة «استفهامات»، من ديوانه «ابتسم لي يا محمد»، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة إبداعات (195)، القاهرة، ط 1، 2003، ص 47 و48، وكذلك وليد منير: في قصيدة «التعب»، إبداع، العدد (11)، نوفمبر، 1998، ص 35، وكذلك ماهر عبدالمنعم: في قصيدة «طعنة سيف»، إبداع، السنة (5)، ديسمبر، 1987، ص 60، وكذلك ناصر فرغلي: في قصيدة «غيمة راحلة»، إبداع، العدد (12)، ديسمبر، 1987، ص49، ويُنظر – أيضاً – ناجي عبداللطيف: في قصيدة «كأنا التقينا»، إبداع، نوفمبر، 1989، ص 35، وكذلك مختار عيسى: في قصيدة «وامرأتي خضراء»، إبداع، العددان: (11 و12)، نوفمبر وديسمبر، 1990، ص 77.

(31) نبيل راغب: موسوعة الإبداع الأدبي، م. س.، ص37، وينظر كذلك أسامة فرحات: المونولوج بين الدراما والشعر، م. س.، ص 23 و24، وكذلك مجدي وهبة: معجم مصطلحات الأدب، م. س.، ص 82 و121.

(32) إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات، م. س.، ص 125، مادة (255)، وكذلك نبيل راغب: موسوعة الإبداع، م. س.، ص377.

(33) ديوان «النزهة بين شرائح اللهب»: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1979، ص77، وينظر كذلك أحمد عنتر مصطفى: في قصيدة «قُداس لدخول الوطن»، من ديوانه «مريم تذكر»، م. س.، ص 75، وكذلك عبدالمنعم عواد يوسف: في قصيدة «تفعيلة على البحر الطويل»، وكذلك فؤاد سليمان: في قصيدة «المشمول بأوهامه»، إبداع، العددان (11 و12)، نوفمبر وديسمبر، 1990، ص 57، وكذلك محمد جلال سليم: في قصيدة «استفهامات»، من ديوانه «ابتسم لي يا محمد»، الهيئة العامة لقصور الثقافة، إبداعات (195)، ط 1، 2003، ص 47 و48، وكذلك وفاء وجدي: في قصيدة «انتظاراً لسيل العرم»، إبداع، العدد (8)، أغسطس، 1985، ص 42.

(34) أمل دنقل: ديوان «البكاء بين يدي زرقاء اليمامة»، ضمن الأعمال الكاملة، مكتبة مدبولي، القاهرة، د. ت.، من ص97 و104، وينظر كذلك ناصر فرغلي: في قصيدة «غيمة راحلة»، إبداع، العدد (12)، ديسمبر، 1987، ص 49، وكذلك ماهر عبدالمنعم: في قصيدة «طعنة سيف»، إبداع، ديسمبر، 1987، ص 60، وكذلك وليد منير: في قصيدة «التعب»، إبداع، العدد (11)، نوفمبر، 1989، ص 35.

(35) السابق، ص 98 و99، ويُنظر كذلك عزالدين إسماعيل: في قصيدة «فقدان»، إبداع، العدد (8)، أغسطس، 1986، ص 40، وكذلك جمال الشاعر: في قصيدة «عصيان»، من ديوانه «أصفق أو لا أصفق»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1987، ص 41.

(36) نفسه، ص 99.

(37) نفسه، ص 99 و101.

(38) ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ترجمة: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر، بيروت، 1987 ،ص 65 و66، ويُراجع – كذلك – مجدي وهبة: معجم مصطلحات الأدب، م. س.، ص 122.

(39) محمد عناني: الشعر المسرحي، م. س.، ص 53.

(40) نبيل راغب: موسوعة الإبداع، م. س.، ص 377 ، وكذلك مجدي وهبة: معجم مصطلحات الأدب، م. س.، ص 122.

(41) تحولت همزة الوصل إلى همزة قطع لضرورة الوزن.

(42) أحمد مطر: م. س.، ص 109 و111، وينظر – كذلك – عزالدين إسماعيل: في قصيدة «لغتي»، من ديوانه «هوامش في القلب»، م. س.، ص 53، وكذلك عزة بدر: في قصيدة «مواجهة »، من ديوان «هذه الزوايا وفمي»، الهيئة العامة لقصور الثقافة، أصوات أدبية (339)، القاهرة، 2003 ،ص 16، وكذلك محيي الدين اللاذقاني: في قصيدة «رؤيا»، من ديوانه «أغنية خارج السرب»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993 ،ص 19، وكذلك أحمد دحبور: في قصيدة «على الجوع أن يفتح الباب»، من ديوان «طائر الوحدات»، ضمن الأعمال الكاملة، م. س.، ص 315.

(43) رجاء عيد: لغة الشعر، م. س.، ص 46.

(44) ديوان الإبحار في الذاكرة: ضمن الأعمال الكاملة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993 ،الأعمال الكاملة (الدواوين)، ص 306، وينظر – كذلك – أحمد عبدالمعطي حجازي: في قصيدة «حلم ليلة فارغة»، من ديوانه «مدينة بلا قلب»، ضمن الأعمال الكاملة، م. س.، ص 79، وكذلك أمجد ريان: في قصيدة «وطموحاً أحببتك»، من ديوانه «الخضراء»، دار آتون، القاهرة، ط 1، 1987 ،ص 49، وكذلك محمد سليمان: في قصيدة «أشجار»، من ديوانه «أحاديث جانبية»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص 87.

(45) صلاح عبدالصبور، م. س.، ص 307، وينظر – كذلك – أدونيس: في قصيدة «تاريخ يتمزق في جسد امرأة»، من ديوانه بالاسم نفسه، دار الساقي، بيروت، 2006 ،ص 23، وكذلك عزالدين إسماعيل: في قصيدة «ثلاث كلمات من أجل عينيها»؛ وكذلك حميد سعيد: في قصيدة «منصور»، من ديوانه «طفولة الماء»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1990 ،ص 25.

(46) يراجع على سبيل المثال: بلند الحيدري في قصيدة «النافذة العمياء»، من ديوانه «أبواب إلى البيت الضيق»، ضمن الأعمال الكاملة، م. س.، ص 678، وله – أيضاً – قصيدة «متهم ولو كنتُ بريئاً»، من ديوانه «أغاني الحارس المتعب»، ضمن الأعمال الكاملة، م. س.، ص 543، وكذلك أمل دنقل: في قصيدة «فقرات من كتاب الموت» من ديوانه «تعليق على ما حدث»، م. س.، ص 543، وكذلك عفيفي مطر: في قصيدة «شظايا من وطن الإقامة الدائمة»، من ديوانه «رسوم على قشرة الليل»، م. س، ص 54، وله – أيضاً – قصيدة «ثأر قديم»، من الديوان نفسه، ص 104، وكذلك نشأت المصري: في قصيدة «الليل الجميل»، من ديوانه «القلب والوطن»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1987 ،ص 26، وكذلك أحمد دحبور: في قصيدة «الخيَّال والجواد المحتضر»، من ديوانه «حكاية الولد الفلسطيني»، ضمن الأعمال الكاملة، م. س.، ص 161.



## الفصل الثاني

# الحوار الدرامي

الحوار هو الكلام الذي يتم بين شخصيتين أو أكثر، وقد يُوظَّف لعرض آراء فلسفية أو تعليميةٍ أو غير ذلك، كما هو الشأن في محاورات أفلاطون، وهو - كذلك - أداةٌ لتقديم حدثٍ دراميٍّ دون وساطة المؤلف، أو هو وعاءٌ يختاره المؤلف لتقديم حدثٍ دراميٍّ يُصور صراعاً بين إرادتين تحاول كلٌّ منهما كسر الأخرى أو هزيمتها[1].

### مقومات الحوار وأهدافه:

إن الحوار الأداة الأساسية في المسرح، فهو الذي يعرض الأحداث ويُنميها ويُطور الصراع، وصناعة الحوار تعتمد على الموهبة ولا تُعدُّ فناً مكتسباً؛ لأنه يحتاج إلى ذهنيةٍ عاليةٍ مع عفويةٍ وتلقائيةٍ ملحوظةٍ حتى يأتي مناسباً على لسان الشخصيات دون تكلفٍ أو تعنتٍ أو ظهور أثرِ الصناعة عليه.

والحوار الدرامي يختلف تماماً عن النقاش أو الجدل في الحديث العادي؛ لأن الحوار الدرامي يتطور بشكلٍ حيويٍّ بحيث يجعل العمل الدراميَّ جسماً حيّاً متفاعلاً ينبض بالحِراك الماديِّ والذهني والنفسي؛ فهو يعتمد على لغةٍ خاصةٍ تتسرب إلى

أغوار نفس الشخصيات، ويتميز كذلك بإيقاعٍ معينٍ، ويقوم على مجموعةٍ من الأسس، وأهمها:

1 – يؤدي إلى تقدم الحدث الدرامي ويطوره، ومن ثم تنتفي وظيفته الشكلية أو الزخرفية.

2 – يعبر عما يميز الشخصية من كافة نواحيها: الذهنية والنفسية والبدنية والاجتماعية...

3 – يُولِّد في المشاهد إحساساً بأنه مُشابهٌ للواقع، مع أنه ليس نُسخةً فوتوغرافيةً منه.

4 – يعطي إحساساً مؤكداً بأنه نتيجة أَخذٍ وردٍّ بين الشخصيتين المتحاورتين (أو الشخصيات)، وليس مجرد ملاحظاتٍ لغويةٍ تنطق بالتبادل[2].

وعلى هذا، فإن الهدف الأساسي للحوار الدراميِّ التعبير عن قيم فكريةٍ أو نفسيةٍ معينةٍ، وقد يقع الحوار الدرامي شعراً أو نثراً فصيحاً أو عاميّاً أو مزيجاً من تلك الأنواعِ معاً.

ولما كانت للحوار هذه الأهمية، فإننا نجد أن المخرج المسرحي يضعه في أول اهتماماته، فيقوم بتدريب الممثلين على إلقائه بنبراته الصحيحة، ويأخذ وقتاً كبيراً في استيعابه ومدى مناسبته للانفعالات التي تتميز بها كل شخصية؛ إذ إنه في الحوار الدرامي لا يهم الحدث بقدر ما تهم الأفكار والتأملات والتحليلات والتفريعات المختلفة بين المتحاورين.

وبالإضافة إلى ما سبق، فإن الحوار يحدد زمن الحدث ومكانه، وبذلك تتبلور الاختلافات النوعية للشخصيات، حتى لا تكون أبواقاً لصوت المؤلف، بل تتعين لها كياناتها الخاصة، التي تتضح من خلال المسار الدرامي؛ فهي ليست شخصيات عادية تتحاور حواراً عاديّاً، وإنما شخصيات درامية تتميز بالتعبيرات المكثفة؛ «لأن الحوار العادي الذي يحدث في الواقع، يُعرقل مهمة التعبير عن كامل تعقيدات العالم الداخلي للإنسان، إننا نحتاج إلى دراما النفس قبل أي شيء آخر»[3]، فلا بد للحوار الدرامي أن يكون مكثفاً، معبراً عن الطبائع البشرية، وينتقي أحسن الأساليب التي تجسد الشعور الوجداني والعواطف المختلفة والموقف الدرامي، فـ«الحوار الجيد هو

الذي لا يكتفي بأن يقص علينا المأساة المفجعة أو الملهاة المؤثرة، وإنما هو الذي يغوص بنا لنتعرف إلى ردود الفعل في تصرفات مَن شملتهم المأساة وما تنطوي عليه نفوس أبطال الملهاة»[4].

والتكثيف ليس معناه الاختصار، فالاقتصاد المطلوب ليس معناه الإيجاز لدرجة تؤدي إلى الاقتضاب وعدم الفهم، و«الدليل على ذلك، أننا نستطيع أن نبرز أمثلةً كثيرةً لجُملٍ قصيرةٍ لا تؤدي وظيفة درامية واضحة، في حين أن روائع المسرح العالمي زاخرة بجملٍ طويلة، ولكنها درامية في كل تفاصيلها»[5].

وكذلك فإن الحوار هو الذي يطبع الشخصيات بالطابع الملائم للقالب المسرحي الذي يختاره المؤلف، والذي تمثله هذه الشخصيات، فإن كان مأساةً؛ جاءت الجُمل الحوارية مثيرة للحزن والخوف وتملأ النفس بالتوجس والرهبة والخشوع، وإن كان ملهاةً كانت الجمل الحوارية ملأى بالمرح والسخرية وروح الفكاهة، فـ«قد تُرسل جملة حوارية على لسان أحد شخوص المسرحية؛ فإذا بها محملة بعدة مهام: إخبار بحادثةٍ، وتكوين لشخصيةٍ، وخلق لجوٍّ معينٍ، وتلوين لروحٍ مظلم أو مفرح، فهي كالجملة الموسيقية التي تنطلق محملةً بالنغم الذي يروي ويُلون ويكوّن ويُثير، أو كبيت الشعر في قصيدة حيث ينطلق حاملاً إلى النفس عذوبةً ووزناً وفِكراً ومعنىً وصوراً، كل هذا في آنٍ واحدٍ»[6].

## الحوار الدرامي والقصيدة الحديثة

لما كانت للحوار الدرامي هذه الميزات؛ اهتم به الشعراء المحدثون ووظفوه كثيراً في قصائدهم، بوصفه عنصراً فعّالاً في إثراء إمكانات الشعر العربي الحديث ووسائل بنائه، وقد تطور توظيف الحوار في القصيدة العربية مع مرور الزمن، واختلفت طرائق توظيفه وكيفية بنائه، فالحوار في الشعر القديم كان حواراً محكيّاً يتدخل فيه الشاعر بكيانه الخاص ويرويه، وربما يزيد عليه من كيانه الخاص، ويبالغ في حكايته له، وفي كثيرٍ من الأحيان، كان هذا الحوار مختصاً بالمحبوبة، فيروي الشاعر على طريقته المعروفة (قلتُ لها، فقالت لي)، وهناك بعض المحاورات في موضوعات أخرى، مثل حوار الفرزدق الذي حكاه عن إبليس، أو الحوار الذي رواه امرؤ القيس عن الذئب، ولكنها كلها حوارات خاطفة مروية تتصف بطابعها الغنائي

المعهود الذي يخضع لعمود الشعر وقالبه القديم.

وفي بعض التجارب القديمة، أراد الشاعر أن يفعّل الحوار بإضافة بعض السمات الدرامية إلى موضوع القصيدة، كما في رائية عمر ابن أبي ربيعة «أمن آل نُعمِ...».

ولكن القصيدة الحديثة قد طوَّرت طرائق توظيف الحوار بشكلٍ مختلفٍ تماماً، فالشاعر أصبح ينتهج منهج المؤلف أو الكاتب المسرحي، فينفصل تماماً عن شخوص الحوار، ويجعلها تنطق بِلسانها وفِكرها هي دون تدخله أو سيطرته عليها أو فرض فكرته ووجهة نظره على هذه الشخصيات، حتى يتم له بناء تجربته بشكل دراميٍّ موضوعيّ، وليس ذاتيّاً غنائيّاً، كما كان يحدث في القصيدة الغنائية التقليدية.

ولكل ما سبق، وظف الشعراء المحدثون الحوار الدرامي بمقوماته وصفاته المسرحية، بشكل يبتعد تماماً عن الذاتية الغنائية المعهودة، حتى أصبح هذا التكنيك علامةً بارزةً في القصيدة الحديثة، ليبتعد بها عن الأنماط التقليدية أحادية البُعد، والتي تكررت أشكالها وتعددت صورها، فيظل الشاعر مكتفيّاً بذلك القصِّ الخارجي الذي يحكي الموقف الحواري أو المتخيل - كما سبق - على نحوٍ يفقد الحوار فاعليته الدرامية، وكان هذا يتم في لمحة خاطفة ثم ينطلق إلى غرضه الأساس وكأنه يود الخلاص ليعود إلى ما تعوده؛ و«بذلك يكون الحوار - مع اصطناعه - وشياً إضافيّاً يمثل تمهيداً خارجيّاً للموضوع الأصليّ، ويظل دائراً في حدودٍ لا يتجاوزها ورسومٍ لا يتعداها»[7].

## أنواع الحوار الدرامي وأثرها في بناء القصيدة:

اتخذ الشعراء من الحوار الدراميِّ أسلوباً مميزاً لإثراء تجاربهم الشعرية، ووظفوه بشكله المسرحي بعيداً عن التوشية أو الزخرفة الشكلية، ومن أمثلة الحوار الدرامي المستخدمة في بناء القصيدة:

### (أ) الحوار السطريّ (Stichomythia)

يعني وضع الجُمل الحوارية فى سطورٍ، وهو شكلٌ من أشكال الحوار الشعري

الدرامي، ويُستخدم في المواقف الانفعالية، إذ تنطق الشخصيتان المتحاورتان بالتبادل، وفي نوع من السرعة، عباراتٍ قصيرةً قد تكون سطراً شعريّاً واحداً مؤثراً وفعالاً، وتحاول كلّ شخصية أن تُطارد الأخرى؛ ولذلك سُمي هذا النوع من الحوار، حوار القط والفأر[8] (Cat and mouse dialogue).

وهذا النوع من الحوار وظفه شعراء كثيرون، كُلٌّ حسب تجربته، فمثلاً تقول نجوى عمر في قصيدة «محاكمة فتاة»:

«– ما اسمك؟

– إنسان.

– ثم؟

– كَفَى!

– كم عمرك؟

– عُمر البشرية.

– النوع؟

– فتاة.

– أي أنثى... ما جنسيتُك؟

– مصرية.

– المهنة؟

– أَعملُ شاعرةً، وأطوّف مثل الحُوريةْ.

– سافرتِ؟

– كثيراً، وكثيراً... عَبْر الأحلام الورديةْ.

– أحببتِ؟

– كثيراً وكثيراً.

– كم؟

– طاقة سكان الدنيا.

– أحلامُكِ؟

– بيتٌ... أطفالٌ... كبراعم زهرٍ مطويةْ.

– حكمتْ محكمةُ الحُبِّ بسجنكِ

داخل عش الزوجيةْ.

– كم عاماً؟

– عشرون... ثلاثون...

لآخر يومٍ في الدنيا»[9].

إن الشاعرة – على الرغم من بساطة تجربتها – تحاول وضع قصيدتها في إطار حواري درامي تكون هي أحد أطرافه، وهو حوار سطري لتهرب بتجربتها من الشكل الغنائي التقليدي؛ فبدلاً من أن تتغنى بما يدور في داخل وعيها من مشاعر جعلتها على شكل حوار؛ ولكنه مازال يحمل كثيراً من صفات الحوار التقليدي، فهي تخيلت محاوراً أو نزعت من نفسها صوتاً آخر يسألها وتجيبه، ولم يحمل هذا الحوار من الملامح الدرامية سوى الانفصال الشكلي للجمل الحوارية، وبعض الانفعالات الحالمة البعيدة عن الصراع الدرامي، فجاء الحوار حاملاً ثوب الدرامية، ولكنه ينطوي على لب تقليدي.

وقد يتعقد الحوار السطري أكثر من ذلك ويتشعب، ويتميز بالدرامية التي تحتوي عدة صراعات، كما في قول محمد علي شمس الدين في قصيدة «حوار الخوف»:

«– مَن أنت؟

– أنا الآخرْ.

– أتقيم؟

- لا.

- تمشي؟

- في العقربْ.

- هل لك أم وأب؟

- كلبان أليفان.

- وصديق؟

- وحش أَفْلَتَ من مختبر العالم.

- عنوان إقامة؟

منزل مثلاً... فندق... عجلات قطار؟

- أسكن نصف حذاءٍ يُدعى الأرض»[10].

يتلاحق الحوار بهذا الشكل السطري المتتابع الحاد، فلا يستطيع القارئ الفكاك منه، فكل سؤال يؤدي إلى إجابة تُمهد لسؤال آخر يأتي بعدها، وقد استخدم المحاور الأول - الذي يظهر لأول وهلةٍ أنه محقق - أداة الاستفهام (مَن)، للسؤال عن الهوية، ثم أعقبها بهمزتي استفهام في السؤالين التاليين دلالةً على الحدة وصرامة اللهجة التي تحاول إرباك الآخر بنوع من العصف الذهني المتسارع، حتى يقع في تلك الأحبولة المنطقية، وبعدها لم يستخدم أي أداةٍ للاستفهام مرةً أخرى في الأسئلة التي تلت ذلك، وإنما أتت الأسئلة متلاحقة وبدون أي أدوات للاستفهام في بقية الأسئلة، حتى لا يعطي له مجالاً للمراوغة من ناحية، ومن ناحيةٍ أخرى، يدفع عن نفسه الملل الذي سيصيبه من كثرة تكرار أدوات الاستفهام التي سيطول توظيفها في هذا التحقيق الطويل.

وبعدما استطرد المحقق والتقط أنفاسه، خفتت نبرته بسبب الإجهاد والملل اللذين لحقا به، وليس بسبب التوصل إلى شيء، وعاد إلى أدوات الاستفهام مرة أخرى، وبدأ بـ(هل) للاستفهام عن أهله، وذلك لأنه قد فشل في التوصل إلى شيء عن هويته؛ فلجأ إلى حيلةٍ أخرى، وبعد السؤال بـ(هل)، رجع إلى الجمل الاستفهامية بدون أدوات

مرةً أخرى، مثل: (صديق؟، عنوان إقامة، منزل، فندق...).

فالحوار - على الرغم من دراميته المرتفعة، التي تُشعر بأنه جزءٌ مقتطع من مسرحية - اعتمد على بعض ملامح القصيدة، فحين الإجابة عن السؤال الأول (مَن أنت؟)، جاءت الإجابة إيحائية: (أنا الآخر)، فمَن يقصد بالآخر؟ هل هو الآخر الذي أتى بعد الأول الذي سبقه في الاتجاه نفسه، فيكون هو الآخر بمعنى التالي، أم أنه الآخر عكس الأول، أم أنه الآخِر على الإطلاق، وخاصةً أن الكلمة غير مضبوطة بالشكل في الديوان؟

وكذلك السؤال عن «المشي»، فإنه يحتاج إلى أسئلة، فما المقصود بالمشي؟ هل هو المشي بمعنى السَّيْر أم المشي بمعنى الذهاب أو المغادرة؟ وتأتي الإجابة أكثر غموضاً: «في العقرب»، فهل هو التزامن مع برج العقرب، أم أنه يمشي في داخل برج العقرب؟ ولماذا العقرب بالذات؟ والظن أنه اختار العقرب لما تحمله هذه الكلمة من دلالات رمزية تشير إلى العدو بكل أذاه وسمومه، وكذلك الإجابة عن وجود الأب والأم بالكلبين الأليفين، وعن الصديق بالوحش الذي أفلت من مختبر العالم، وعن السكن في الأرض التي تشبه نصف الحذاء... فهذا الغموض وهذه الضبابية، لا يتوفران كثيراً في المشاهد الدرامية في داخل المسرحية، ولكنهما من ألصق الأشياء بالقصيدة الحديثة.

وفي جولةٍ أخرى لمحاولة الوصول إلى أي شيء، نجد هذا المحقق يواصل حواره باستماتةٍ؛ فيقول:

«- مَن يُعرِّف بك؟

- رجلٌ قتلني في العام الماضي.

- هل في جسمك علاماتٌ فارقة:

شامةٌ، جرحٌ، أثر طعنةٍ مثلاً؟

- شيء حيَّر الأطباء.

- وما هو؟

- لقد شقّوا صدري؛ فوجدوا أنه لا قلب لي.

- لا قلب لك؟ وهل يعقل ذلك؟

- نعم، لقد أطلقتُه في الفضاء.

- كيف يسيل دمك في جسمك، إذن؟

- لقد سال.

- أين؟

- إنه في الخارج».

إن درامية القصيدة تنبع من ذلك الصراع القائم بين هذين الكيانين المتضادين، وهما المحقق والفدائي المتهم، وكل واحد منهما يريد أن يكسر الآخر أو يهزمه، وهذا يفسر تسمية هذا النوع من الحوار بأنه «حوار القط والفأر»، فالمحاولة مستميتة من قبل المحقق، والمراوغة دائمة ومتوالية من قبل المتهم، فنجد الإجابة عن السؤال «مَن يُعرف بك؟» إجابة استفزازية، فالذي يعرفه هو شخص قتله في العام الماضي، وهذه الإجابة تريد أن توحي لذلك المحقق بأن روح التمرد وعدم الاستسلام لهذا الظلم الواقع عليه هو وأقرانه، ستظل قائمة، وإن قُتلت في نفس أحدهم بالتخلص منه بإزهاق روحه في العام الماضي، فإنها سوف تحيا في نفوسٍ أخرى في بقية الأعوام، ولا يعرف قدر صمودها وصبرها سوى قاتلها، ولكنها لم تقتل وإنما ستصمد؛ فلا جدوى من قتله؛ لأنه لو قتل سيعقبه آخرون يحملون الروح نفسها.

وإذا تابعنا رحلة ذلك المُحقق الذي يحاول أن يُمسك بأي خيطٍ يوصله إلى شيءٍ ما؛ فسنجده يفشل تماماً، حين يتابع سائلاً عن علامة تميزه، فإذا بالإجابة تأتي مُريحةً مُطمئنةً: «شيء حَيَّر الأطباء»؛ فيرتاح المحقق قليلاً، ويبتلع ريقه على أساس أنه وجد الخيط الذي سيوصله إلى الحل، وما هذا الشيء الذي حَير الأطباء، فتأتي الإجابة محيرة ومراوغة جدًّا؛ فهو «لا قلب له»؛ فينتفض المحقق: كيف تعيش؟ وكيف يُضخّ دمك؟ ولكنه أراد أن يوصل معنىً آخر، وهو أنه بلا قلب، أي لا يخاف شيئاً، ولكن المحقق لم ييأس ويُتابع رحلته المضنية، قائلاً:

«- حسناً. ماذا تفعل في أوقات الفراغ؟

- أتسلى بالرسم.

- ترسم ماذا؟

- بعض الأرقام.

- ماذا تفعل بها؟

- أطلق عليها النار.

- هل تتصور هذه الأرقام أعداءً لك؟

- كلا... إنها أصدقائي.

- كيف تطلق عليهم النار، إذن؟

- أريد أن يتكاثروا.

تسلية... مجرد تسلية

- ماذا ترسم غير الأرقام؟

- أرسم قبعة.

- بعد ذلك؟

- أرسم في القبعة رأساً.

- هيه. بعد ذلك؟

- أضع في الرأس فكرةْ.

- أسرع، وماذا تقول الفكرة؟

- تقول: كان اثنان في حوار. كان الحوار طويلاً طويلاً ولا ينتهي مثل حوار الظل والشجرة، ثم تداخل القول واشتبك، صار الأول يسأل ويُجيب والآخر يُجيب ويُجيب، والثالث صامت»[11].

إن القصيدة تنبني على أساسٍ دراميٍّ جدليٍّ يحمل في ثناياه سهاماً منطقية وفلسفية متعددة تتبارى في النيل من بعضها؛ ولذلك نجد رأس هذا الفدائي يمتلئ

بالأفكار والأرقام التي وظفها هي الأخرى في تكملة المراوغة اللفظية والمنطقية التي اتخذها منهجاً له على مدار القصيدة؛ ولذلك فقد قرر المتهم ألا يعطي لهذا المحقق إجابة شافية تثلج صدره، وإنما ظل الحوار يدور بينهما في حلقة مفرغة، ولهذا نجده يستدرجه مرةً أخرى ليصل به إلى نقطة البدء، ثم نفاجأ بظهور شخصية ثالثة صامتة، لم نعرف عنها شيئاً، وهذا قد حيَّر المحقق الذي دخل في متاهةٍ أخرى، فقال متسائلاً:

«– ولكنهما اثنان في حوار... من أين أتى الثالث؟

– الثالث؟ هه

كان في القوس أمام الميزان.

– دائماً تقلب الأدوار، دائماً تخدعني، أيها اللعنة اللعين.

– أَعِدْ معي الاستجواب من أوله:

– مَن أنت؟»[(12)].

لقد فطن المحقق إلى عدم جدوى تحقيقه، ولكنه لم ييأس، سيعيد ويزيد لعله يصل إلى أي شيءٍ يدفع به الفشل الذريع الذي يلاحقه بسبب فِطنة هذا المتهم وذكائه الذي يُوقعه – مرةً بعد أخرى – في بحرٍ مُظلم من أول المشي في «العقرب» حتى الانتهاء بصامتٍ يسكن في «القوس أمام الميزاَن»، وهنا تتضح دلالة بعض الرموز، فما العقرب سوى هذا المحقق ومَن وراءه، وما القوس سوى رمز للدفاع عن النفس بالسهام العقلية ويمثله هذا المتهم وزميله الصامت، وما الميزان إلا رمز للعدالة المفقودة.

إن الحوار – هنا – حوار دراميٌ دائريٌّ لانهائي، وقد أفلت بالقصيدة من إطارها الغنائي التقليدي، وجعلها تحمل طابعاً صراعيّاً دراميّاً يجذب القارئ للمتابعة، وهو يختلف عن الحوار السابق لنجوى عمر، الذي اتسم بالهدوء والرومانسية على الرغم من أنهما حواران سطريان، وكذلك نلحظ فرقاً آخر، وهو أن «نجوى عمر» كانت موجودة بكيانها الذاتي الذي يمثل إحدى شخصيتي ذلك الحوار السطري الثنائي الذي أقامت عليه القصيدة، بينما «شمس الدين» كان خارج الإطار، فليس هو المتهم ولا الصامت ولا المحقق، وإنما هو الذي أدار الصراع بين هؤلاء مثل كاتب المسرحية الدرامية.

**(ب) الحوار المتسارع (Repartee)**

هو مصطلح فرنسي الأصل، ويشير إلى ذلك النوع من الحوار الذي يدور بين شخصيتين أو أكثر في إيقاعٍ سريع وكأنه صليل سيوفٍ متبارزةٍ، ويدل على حضور بديهة؛ وعادةً ما تتسم به الملهاة الراقية[13]، وقد أثر هذا النوع من الحوار في بعض القصائد ذات الحس التراجيدي، كما في قول بلند الحيدري في قصيدة «نداء الخطايا السبع»:

«– يا أيها الناسْ

أيتها المآذن الولهى ويا أجراسْ

مَن يوقد النار له...؟

– أنا

– أنا

– أنا

– أنا

– مَن يغرز المسمار في كفيّه مَن...؟

– أنا

– أنا

– أنا

– أنا

– مَن يجمع الحجار كي نرجمه...؟

– أنا

– أنا

– أنا

– أنا

– يا أيها الناس...»[14].

إن الحوار – هنا – متسارع للغاية، فلم يكتفِ في بدايته بنداء الناس فحسب، وإنما – أيضاً – تطرق سريعاً إلى نداء المآذن ووصفها بالولهى، ليشعرنا بالحس المأساوي الذي يخيم على الموقف، ثم نداء أجراس الكنائس، لتدخل هي الأخرى ضمن هذا النداء، وليس الحوار – هنا – من النوع المتكافئ، وإنما هو حوار قيادي يتم بين شخصية محورية مسيطرة ومجموعة شخوص آخرين تشبه الجوقة المسرحية، تنطق بنبرة مرتفعة متبارية، معلنةً رغبتها في تعذيب ذلك المتهم، وتتلاحق هذه الأصوات وكأنها طلقات رصاص أو سيوف متبارزة، كما يصفها التعريف السابق.

ثم عددت الشخصية المحورية وسائل التعذيب التي تقترحها على الشخصيات الثانوية المتحفزة للتنفيذ، فجاءت هذه الوسائل متنوعة، ومنها: «إيقاد النار، غرز المسامير في الكفين، جمع الأحجار للرجم...»، وتتوالى موافقات هذه الشخصيات سريعة دون تفكير، ويأتي كل صوت منها على حدة، بما يدل على موافقة فردية يقوم بها كلٌ منهم لاقتراحات وأحكام هذه الشخصية المحورية المسيطرة، وقد وقعت هذه الموافقات في ثلاث دفقات حوارية مكثفة ومدوية تكررت في كل واحدة منها كلمة «أنا» أربع مرات، للدلالة على كثرة هذه الأصوات الراغبة في تعذيبه، وجاءت – هنا – مكررة أربع مرات لا لتحديد عدد المتحاورين وإنما للدلالة على التعدد.

ويمكن أن يوظف الشاعر الحوار المتسارع بطرائق أخرى، مثل قول أمل دنقل في قصيدة «من أوراق أبي نواس»:

«نائماً كُنتُ جانبه، وسمعتُ الحرسْ

يوقظون أبي:

– خارجيٌّ!

– أنا...؟

– مـارقٌ!

– مَن؟ أنـا؟!

صرخ الطفل في صدر أمي

(وأمي محلولة الشعر واقفةً في ملابسها المنزلية)

– اخرسوا

– واختبأنا وراء الجدار

– اخرسوا

وتسلل في الحلق خيطٌ من الدم

كان أبي يمسك الجرح

يمسك قامته... ومهابته العائلية!

– يا أبي

– اخرسوا

وتواريتُ في صدر أمي والطفل في صدرها ما نَبَس

ومضوا بأبي تاركين لنا اليُتم متشحاً بالخَرَسْ»(15).

فهذا حوار متسارع أيضاً، ولكن توظيفه يختلف عن توظيف الحيدري السابق، ففي نص الحيدري لم يظهر صوت الشاعر نفسه ضمن الحوار ولا حتى عن طريق القناع، فقد وزع الأدوار على الشخوص وترك الفكرة تظهر من خلال الحوار، فلم يتدخل أو يُعلق، ولم يضع أي جملٍ سردية ضمن ذلك الحوار.

وأما «دنقل» فقد وزَّع الأدوار، وجعل لنفسه دوراً فيها من خلال تقنّعه بشخصية «أبي نواس»، الذي أراد أن يُسقط ظروفه على الوضع الراهن حين كتابته القصيدة، إذ إن النواسيَّ كان لأمٍّ فارسيةٍ خادمةٍ، وكان لا يستطيع أن يدافع عنها ضد الظروف المحيطة، من سيطرةِ للعربِ المسلمين على كل شيء؛ ولذا كان من أكبر أبواق

الشعوبية، وكانت الزندقة من الجرائم الشائعة لكل مَن تريد السلطة أن تتخلص منه؛ ولذلك جعلها التهمة التي وجهها رجال الشرطة إلى أبيه الذي قبض عليه.

وكذلك نجد الشاعر هو الذي يروي الأحداث ويُعلق عليها، ولكنه وزعها بعنايةٍ وبشكلٍ درامي مؤثرٍ، فالشخوص: «ضابط الشرطة والأب، ثم الأم والأبناء الذين منهم الشاعر/ الراوي، والابن الصغير الصامت».

وقد دار الحوار الدرامي السريعُ هذا بين الشرطي والأب، والبقية شخصياتٌ ثانويةٌ بين مختبئٍ وخائفٍ وصامتٍ، وقد استعان «دنقل» ببعض الجمل التي كان يضعها المؤلف المسرحي إلى جانب بعض المشاهد المسرحية المكتوبة، لتوضح للممثلين وللمخرج كيفية تنفيذها، وهذا التقليد هو الذي نتج عنه تكنيك السيناريو المسرحي والسينمائي بعد ذلك.

وكذلك تلك الجُمل السردية التي تشير إلى الطريقة التي وقعت بها الأحداث، من مثل: «صراخ الطفل في صدر الأم، ظهور الأم أمام الشرطة محلولةَ الشعر في ملابسها المنزلية، اختباء أفراد العائلة وراء الجدار تاركين الأب في المواجهة، سيولة الدم في حلق الأب، إمساك الأب لجرحه والتحامل على نفسه، لحفظ صورته ومهابته العائلية أمام الأبناء والزوجة، اختباء الشاعر/ الراوي/ الابن في صدر أمه المذعورة، الرضيع الذي لم ينبس خوفاً، طريقة كلام الشرطي الحادة الجهمة المخيفة: (اخرسوا!) التي تكررت أكثر من مرة في داخل النص...»، ثم بَدْء الحوار بجملة سردية لتهيئة جو الحوار: «نائماً كنتُ بجانبه...» ولم يستطرد أو يروي بعدها فيقول مثلاً: «سمعتُ الطرق وإذا به صاحب الشرطة، ثم قال لأبي فرد أبي قائلاً... إلخ» وإنما دخل في صلب الحوار الدراميِّ مباشرةً بأول طلقةٍ حواريةٍ لصاحب الشرطة حيث يتهم أباه اتهاماً شنيعاً: «خارجي»،ثم تليها الإجابة المتعجبة الفزعة من الأب: «أنا؟»، وقبل أن يستفيق من الصدمة الأولى، تأتي الصدمة التالية الأشد منها: «مارق»، ثم لا وقت للجدال أو الدفاع عن النفس أو الاستفسار، فمازال الأب تحت وطأة المفاجأة والاستغراب والفزع، فقد كان نائماً فأُوقظ فجأةً على تُهمتين، إحداهما تودي بالحياة، فلم يُجب سوى بسؤالٍ ذاهلٍ: (مَن؟ أنا؟!!).

وفي نهاية الحوار، تأتي ترتيلة على لسان الشاعرِ/ الراوي الذي قام بتمثيل هذه «المونودراما»، وخللها ذلك الحوار المتسارع، مبلوراً بها تلك التجربة المريرة حيث

الفزع والخوف وفقدان الأب، مع عدم وجود أي وسيلة للدفاع عن النفس حيث صغر السن وعدم الوعي بما يحدث، فقد حدث ذلك في طرفة عين وسيق الأب إلى السجن بعد إهانته ولم يبقَ لهؤلاء الأطفال البائسين سوى اليُتم، والسؤال الذي لا يجد في أذهانهم إجابة: «لماذا فُعل ذلك بأبيهم؟»، فقد تعاضدت هذه التقنيات المسرحية: «المونودراما والحوار المتسارع، والمناجاة، وأجزاء من السيناريو» في تفعيل هذه التجربة، بما حملته من دلالاتِ سياسيةِ واجتماعيةِ وتاريخيةِ ونفسيةِ، في قالبِ دراميٍّ متشعب الأبعاد قوي الأثر، مكثف البناء يصعب على القوالب التقليدية أن تباريه.

وعلى هذا، تَظل لكل تجربة في الشعر الجديد بصمتها الخاصة، من حيث فرادة فكرتها وأساليب تشكيلها التي تبعد بها عن التكرار والطنطنة الزائفة واجترار المضامين والشكول المتوارثة التي تؤدي إلى الاستنامة حين مطالعتها، لأن المتلقي يعرف مسبقاً فكرتها من أول بيت، وهناك قصائد عديدة وظفت هذه التقنية يصعب الإلمام بدراستها كلها[16].

## (ج) قطع السرد بالحوار

شاع هذا النوع من التشكيل الشعري عند الشعراء المعاصرين، ويتمثل بعدول الشاعر عن السرد الذي يطول – أحياناً – في بعض القصائد، إلى الحوار، ثم يعود إلى السرد مرةً أخرى، حسب اتجاهات التجربة، ويمكن أن يكرر ذلك عدة مراتِ في قصيدةِ واحدةِ، وقد كان هذا موجوداً في القصيدة الغنائية منذ الجاهلية، ولكن الحوار المتضمن فيها كان حواراً أحاديّاً يحكيه الشاعر نفسه، بينما الحوار المتضمن في القصائد الحديثة يعتمد على أبعادِ مختلفةِ منفصلةِ عن كيان الشاعر الذاتي، لتعبر عن وجهات نظرها هي بعيداً عن آراء الشاعر الخاصة وفلسفته الذاتية، كما يحدث في المسرحية.

و«قطع السرد بالحوار على هذا النحو، يمنح الأداء الشعري ميزةً يحتاج إليها المتلقي، وهي ميزة «الانعطاف» إلى داخل الشخصيتين المتحاورتين أو الشخصيات المتحاورة، بغرض التعرف القريب إلى ما تفكر فيه هذه الشخصيات، وكذلك يعطي ميْزةً أخرى، وهي التقليل من رتابة السرد، سعياً إلى ربط المتلقي بتجربة القصيدة»[17]، وقد قام الشعراء بالتفنن في استخدام هذا النوع كما يلي:

**أولاً: قطع السرد بحوارٍ ثنائي**

فيه يقوم الشاعر بقطع رحلته السردية بحوار بين شخصين، سواء كان الشاعر أحد هذين الشخصين أو لا، فمثلاً يقول فاروق خلف في قصيدة «أول المروج»:

«كلما قدم الربيعُ

يحتشد القلب في التربة المتوقدة بالشوق

ويزحف بين النوم والغطاء

مرتجفاً بين الصوت والضوء...»[18].

ثم يستمر السرد طويلاً حتى يصل إلى حوارٍ بينه وبين محبوبته/ وطنه، ويأتي كما يلي:

«- تغيَّرتَ كثيراً

- وضعتُ حدّاً أدنى بين ما تقوله عيناكِ وما تؤمن به أنقاضي

- ماذا تقوله عيناي؟

- عيناكِ تملآن السهول حولي، تسوقان أَعراس السحب البيضاء

تسيلان ودّاً ونداءً، كلما خبأتني الشمس في المروج

- وماذا تؤمن به أنقاضُكَ؟

- نومي على شفرة المستحيل، غزلي لنقش الماء، رقصي تحت عقارب الزمن البطيء، خمري من الحصرم النبيل».

فهذا الحوار قد كشف عما يعتمل في داخل نفس المتحاوريْن؛ فأطلعنا على بُعدين مهمين في القصيدة: البعد الأول الحب الشديد من الطرف الثاني: (الشاعر) للطرف الأول: (الوطن)، والبُعد الثاني يتمثل بالعتاب القاسي لهذا الوطن/ الأم؛ لأنها لم ترعَ ابنها ولم تعطه حقه من الأمان والكفالة، وإنما تركته يطوف في الأنحاء شريداً دون أن يحصل على صبرٍ أو عسلٍ، ومن خلال سؤال الطرف الأول عن سبب تغيُّر الطرف الثاني، وإجابة الطرف الثاني عن هذا السؤال، تتضح المفارقة الصارخة بين ما يرجوه من هذا الوطن وما تنطق به حاله المزرية أو أنقاضه البائسة.

وقد قسَّم السؤال شقين على لسان الأم/ الوطن: «ماذا تقول عيناي؟ وماذا تقول أنقاضُك؟»، وتأتي الإجابة على شقين أيضاً، أن عينيها أعطتاه الأماني المعسولة الملأى بالمودة والألفة والعطاء، وأما أنقاضُه فتُكذِّب كل هذا؛ فهو «النائم على حافة المستحيل، ينقش على الماء، ويرقص تحت عقارب الزمن البطيء، ويشرب من عصير الحصرم»، وكل هذا يدل على استبطاء تحقق أي أملٍ وأنه لم يحقق له الوطن أي شيءٍ مما تمناه أو يرجوه منه؛ ولذلك عاد الشاعر إلى السرد مرةً أخرى في مونولوجٍ حزينٍ طويلٍ يتحسر فيه على نفسه وما آلت إليه حاله.

إن هذا الحوار قد أسهم في تفعيل هذه القصيدة السردية بعناصرِ دراميةٍ حتى تم تخفيف وطأة السرد بها؛ فـ«من الطبيعي ألا يكون النص الشعري حواراً من بدايته وحتى نهايته، وإنما يستغل الشاعر الحوار في جزءٍ أو أجزاء يدرك هو بحاسته الدرامية أن الانتقال من صوته التقريري إلى أصواتِ حواريةٍ أنسب، وأنه يوفر للقصيدة – في مجملها – حيويةً أكثر»[19]، ولا يعد اعتماد القصيدة على الحوار منافياً لطبيعة الشعر، فقد اعتمدت نماذج كثيرةٌ عليه، ومنها ما تعرضت له الدراسة، مثل الحوار الذي اعتمد عليه شمس الدين في قصيدة «حوار الخوف».

ومن النماذج التي اعتمدت على الحوار اعتمادا كلياً، قول أحمد مطر في قصيدة «أسباب البقاء»، التي يقول فيها:

«– ما عندنا خبزٌ... ولا وقودْ

ما عندنا ماءٌ... ولا سدودْ

ما عندنا لحمٌ... ولا جلودْ

ما عندنا نقودْ. .

– كيف تعيشون إذنْ؟!

– نعيش في حب الوطنْ!

الوطن الماضي الذي يحتله اليهودْ

والوطن الباقي الذي

يحتله اليهودْ!

– أين تعيشون إذن؟

– نعيش خارج الزمنْ!

الزمن الماضي الذي راح ولن يعود

والزمن الآتي الذي

ليس له وجودْ!

– فيمَ بقاؤكمْ إذن؟!

– بقاؤنا من أجل أنْ

نعطي التصدِّي حُقنةً، ونُنعش الصمودْ

لكي يظلا شوكةً

في مُقلة الحسودْ!»[20].

إن الشاعر هنا لم يعتمد على السرد من جانبه هو، وإنما اعتمد على الحوار من أول القصيدة وحتى آخرها، ولما احتاج إلى السرد جعله على لسان أحد المتحاورين؛ فنجد الصوت الأول المتخيل الذي رمز به لنفسه أو لهاتف، يسأل الصوتَ الثاني الذي رمز به للعرب؛ فجعل أسئلة الطرف الأول قصيرةً، وجعلَ إجابات وتعليقات الطرف الثاني طويلةً وفيها سرد طويل نسبيّاً، وبالتالي تخلص من السرد الممل الذاتي هو، وجعله مُركزاً مؤثراً على لسان إحدى الشخصيات بوصف هذا الطرف أصل القضية، فقد بدأ بمرحلةٍ سرديةٍ على لسان العرب: «ما عندنا خبزٌ ولا وقود...»، وبعدما جردوا أنفسهم من كلِ مقوماتِ الحياة، يرد الصوت مُتعجباً: «وكيف تعيشون؟»، فيعود إلى السرد مرةً ثانيةً على لسانهم بأنهم يعيشون في حُب الوطن المحتل، وهنا تظهر المفارقة المنطقية ضمن كلامهم المتناقض، فكيف يعيشون في حب الوطن ويتركونه للمحتل، ويتشدقون بالأمجاد التي ليست من صنعهم؟ ثم يُعقب بقولهم ردّاً على سؤال ذلك الصوت عن جدوى البقاء، بأنهم يعيشون للمحافظة على روح التصدي والصمود فحسب؛ لكي يكونوا شوكةً في عين الحسود؛ لأنهم مضى مجدهم

ولن يعود، ومستقبلهم غير موجود، وكل هذه الصور المسجوعة التي تؤكد السخرية منهم، فالشاعر هنا قد هرب من السرد الذاتي التقريري، واستطاع أن ينسج قصيدةً ناجحةً في داخل قالبِ حواريٍّ شبه متكاملِ، دون أدنى شذوذٍ أو بعدٍ عن المنطقية أو روح الشعر، وهذا ما يؤكد وجهة نظر البحث في أن الحوار يمكن أن يكون أداةً طيعةً في يد الشاعر ليصوغ من خلالها تجاربه أيّاً كان نوعها، وليس كما زعم الناقد السابق أنه من غير المعقول أن تنبني قصيدةٌ كاملةٌ على الحوار.

### ثانياً: قطع السرد بحوار متعدد الأطراف

في بعض القصائد، يقطع الشاعر تيار السرد بحوارٍ ذي أطرافٍ متعددةٍ ليس هو أحد أطرافها، ويجعلها تفكر وتنفعل وتتحاور باستقلالٍ تام عن شخصيته وآرائه الذاتية، ومن ذلك قول نزار قباني في قصيدة «الخروج عن النص»:

«الشمس تُشرق مَرةً أخرى

وعُمّال النظافة يجمعون أصابع الموتى

وألعاب الصغارْ

الشمس تُشرق مرةً أخرى، وذاكرة المدائن

مثل ذاكرة البغايا والبحارْ

الشمس تُشرق مرةً أخرى، وتمتلئ المقاهي مرةً أخرى

ويحتدم الحوارْ:

– إنَّ الجريمة عاطفيةْ

– إنَّ النساء جميعهن مغامرات،

والشريعة عندنا ضد الضحيَّةْ

– يا سادتي... إن المخطط كله من صنع أمريكا،

وبترول الخليج هو الأساس، وكل ما يبقى أمور جانبيةْ

– ملعونة السياسة... نحن نحب «أزنا فور» و«الوسكيَّ» بالثلجِ المكسَّر والعطور الأجنبيةْ

– إنَّ النساء بنصفِ عقلٍ، والشريعة عندنا ضد الضحيَّة»[21].

لقد بدأ الشاعر بسرد مشاهد مأساويةٍ لما يحدُث في بعض الأقطار العربية، إذ يجمع عُمال النظافة أشلاء الموتى ولعب الأطفال التي خلفوها ورحلوا ضحايا للقتل والإبادة، وجعل هذه المشاهد على شكل لقطاتِ نهاريةٍ في ثلاث إشراقاتِ للشمس، وبدأ في المرة الأولى بعبارة «مَرةَ أخرى» التي تدل على أن الشمس لم تشرق في ثلاثة أيامٍ فقط، وإنما منذ زمنٍ بعيدٍ والمشاهد بعينها تكرر ومازالت مستمرةً.

وفي المشهد الثاني في اليوم التالي، يرصد طلوع الشمس على ذاكرة المدائن العربية التي شبهها بذاكرة البغايا اللائي يتناسين ما يُفعل بهن كل يوم، أو كذاكرة البحار التي لا تحتفظ بأثر الكتابة على صفحتها، فمنذ القدم والسفن تحفر مجراها على صفحات الماء ولم تترك أثراً، وهكذا فإن الذاكرة العربية تنسى كل ما يحدث على أراضيها من انتهاكاتِ ومآسٍ داميةٍ في كل يوم.

وأما في المشهد النهاري الثالث، فيحول الشاعر عدسته ليرصد حواراً تافهاً يدور في معظم التجمعات العربية، حيث الناس مازالوا في مباذلهم لا يهتمون بما يحدث، فمنهم مَن يتحاور حول النساء أو الخمور أو يُلقي بالمسؤولية كاملةً على الدول الأجنبية، فقد أدار الشاعر هذا الحوار بين أطرافٍ متعددةٍ بينها صراع يدعم درامية الحوار، ولم يفرض الشاعر رأيه على أيٍّ منهم، ولم يجعلهم ينطقون بلسانه، ولم يشترك هو بتاتاً في ذلك الحوار، وإنما اختار لكلٍّ منهم شخصيةً مستقلةً تتلاءم وظروفه وثقافته الخاصة وكيانه المستقل.

وقد أنتج هذا الحوار الساذج – بمجاورته للمشاهد المأساوية السابقة – مفارقةً حادةً، فلا نجد لهم ردّاً أو انفعالاً تجاه ذلك القتل والدمار سوى الحوار حول الويسكي بالثلج والعطور وقضايا الجنس والأشياء التي لا تقدم ولا تؤخر.

وهذا البناء الدراميُّ للحوار في داخل تيار السرد، قد اختلف في تكوينه وطريقة توظيفه عن سابقه الذي تم في قصيدة «أول المروج»، فقد كان الحوار السابق بين طرفين أحدهما الشاعر نفسه، وقد نشأت المفارقة منطقيّاً بين حب الوطن ونتيجة هذا الحب وهي الحرمان من كل شيءٍ، أما عند «نزار» فالمفارقة تقترب من المفارقة

البصرية الناتجة عن المونتاج السينمائي، إذ استطاع أن ينتزع منا السخرية من المتحاورين والسخط عليهم؛ لأنهم لا يفعلون شيئاً من أجل تغيير هذا الواقع الأليم أو ينفعلون بما يحدث حولهم، وإنما أجهدوا أنفسهم وتصارعوا حول الأمور التافهة.

### (د) الحوار بين الغنائية والدرامية

في بعض الأحيان، يحاول الشاعر توظيف الحوار ليهرب من النمط الغنائي أو الشكل التقريري للقصيدة، ولكن حواره يأتي ذا طابعٍ غنائيٍّ، حيث الهدوء وطول الجُمَل وتراخيها، كما نرى في قول كمال نشأت في قصيدة «يا بنات إسكندرية»:

«– يا بنات اسكندرية[22]، هل رأيتن حبيبي؟

طافراً فوق ازرقاق البحر والريح... غريب الأبجديةْ.

– يا صبيةْ

كل مَن مرَّ بنا هذه العشية ليس مَن تبغين عُودي

فالرياح السُّودُ والأمواج غيلانٌ عتيَّةْ

وأبوكِ الشيخ يحتاج إلى عطف الصبيَّةْ»[23].

لأول وهلةٍ يظهر طول النَّفَس الحواري، فكل ما سبق لا يتعدى السؤال والإجابة، أي جملتين حواريتين فقط، ثم لم يظهر أيِ تحديدٍ لهوية الشخصيات المتحاورة كما في الحوار الدرامي، فلا ندري عنها شيئاً سوى أنها بنات من الإسكندرية يحاورن صبيةً مجهولةَ الهوية هي الأخرى تبحث عن حبيبها، ويأمرنها بالعودة إلى رعاية أبيها، لأن البحر والرياح غيلانٌ قاسيةٌ، وقد تأثر فيه الشاعر بأحد نصوص التوراة وهو «نشيد الأنشاد»، فاستعار منه لب القصة، والملاحظ على النص أنه يميل إلى الغنائية والرقة المعهودة في الشعر الرومانسي، وقد وظف بحر الرمل ذا التفعيلة الطويلة المتراخية «فاعلاتن» بما تضفيه على القصيدة من فتورٍ، إضافةً إلى بساطة العقدة، فما هي سوى صبيةٍ تبحث عن حبيبٍ لها ولم تجده؛ فتحاول أن تُصبرٍّ نفسها، وتكرر البحث وتنتظر هذا الحبيب؛ لأنه لا بد من أن يرجع إليها، فنجده يضع هذا المعنى البسيط في جُمَلٍ كثيرةٍ متكررةٍ، فيستمر قائلاً:

«- يا بنات اسكندريةْ

هل رأيتن حبيبي، من هنا سافر مع الريحِ إلى أرض قصيّةْ؟

- يا صبيةْ! كل مَن تحمله الأمواج لا يرجع

عودي واستريحي

- في بلاد الناس كم يمشي غريبٌ باكياً يوم النزوحِ

- يا بنات إسكندريةْ

كيف تجهلن حبيبي، إنه إن غاب عني وعن «الرمل»، فللعمر بقيةْ...»[24].

فالحوار لا يحمل من الدرامية سوى الشكل الظاهري، فالجمل طويلةٌ مكررةٌ، وهذا يدل على أن الشاعر قد استعذب الوزن والقافية؛ فأخذ في ترديد هذا اللحن عبر صراعٍ ضعيفٍ وعقدةٍ بسيطةٍ، مما جعل القصيدة تقترب بشكل كبير من الشكل الغنائي.

وبالطريقة نفسها يحاول أحمد مطر أن يجعل القصيدة حواريةً ولكنها تحمل طابعاً غنائيّاً، كما في قوله في قصيدة «حسب الأصول»:

«دق بابي بالمزامير ودقات الطبولْ!

ما الذي يجري؟!

فتحتُ البابَ من باب الفضولْ

- مَنْ؟

- أنا (السَّعدُ)

تسمَّرت على لوْح الذهولْ!

- أنتَ؟!

قد أوشكتُ أن أيأسَ...

حُيِّيتَ... تفضَّل بالدخولْ

– عِشتَ...

بيتٌ عامرٌ،

لستَ على جدول شُغلي،

ما أنا إلا رسول

خِلُّك (النحسُ) يقولْ

أهله اليومَ على وَشْكِ الوصولْ

وَهْوَ مضطرٌ لأن يأتي بهمْ

حتى يوافيك على موعدِهِ...

حَسْبَ الأصولْ»[25].

فالشاعر هنا قد اصطنع حواراً قام فيه بدور البطولة بشكلٍ يقترب من الحوار القديم المحكي، فالقصيدة يغلب عليها الطابع الغنائي الذي يعتمد على السرد أو التقرير، والذاتية واضحةٌ فيها، ويرتفع فيها صوت الشاعر، والحوار ما هو إلا للتوشية أو لتحسين شكل القصيدة والابتعاد بها عن عمود الشعر فحسب.

ولكنه استخدم بعض التقنيات التي يحاول من خلالها تجديد شكل القصيدة، مثل المفارقة الفكاهية التي نتجت عن إبلاغ (السعد) له بأن صاحبه النحس على وشك الوصول ومعه عائلته، وكذلك التشبيه الجديد: «تسمّرتُ على لوْح الذهول»، فهو لم تتسمر قدماه في الأرض على عادة التشبيه، وإنما على لوح، وليس هذا اللوح من الخشب، وإنما من الذهول ليعبر عن مفاجأته العظيمة لرؤيةَ هذا الضيف: (السعد)، الذي لم يكن يتوقع رؤيته أبداً، ومن المكن أن يستفيد الشاعر من الغنائية والدرامية معاً، وعلى نحوٍ أوضح، كما في قول نجوى عمر في قصيدة «المتنبي»:

«– يا وزرائي... أين أمير الجيش؟ أجيبوا...

* هأنذا يا سيف الدولة... ماذا تأمر؟

– عند صباح اليوم الرابع – يوم الجمعة ـ

نغزو الروم، فكيف ترى إعداد العسكر؟

ستراففقني الآن أُطوِّف بين صفوف الجيشِ فأعرف؛ ثم أُقدرْ...

* سمعاً يا مولاي، ولكن... في إمكانك تعرف منِّي...

– حقّاَ... حقّاَ... جيش الروم. تراهم أكثر منّا عدداً؟

* يا مولايَ – بإذن الله – النصرُ حليفُك... نحن الأكثرْ

– حسناً... جهِّز جيشَك حقّاَ كيف أريد،

كما حددنا نبدأ يوم الزحف الأكبر

آهِ... آه... كيف نسيت؟

مَن سيشيد بنصري الأعظم؟

مَن سُيعدد قطِع الجيش، ويصف الحرب، وكيف تُدبر؟

مَن سيقول... كأن رؤوس القوم عيونٌ، وسيوفك من نومٍ طُبعت

مَن سيقول... سيف الدولة ألقى الرعب بهم، فتهاووا...

يقتل... يأسر؟!

قف يا خادم... أسرعْ وارجع بالمتنبي...

هذا يومك يا متنبي... كدتُ – لعمري – لا أتذكر!

* أدركْ يا مولاي الخادم... كاد – لإعياءٍ – يتعثر

– ماذا خلفك يا خادمنا... أين الشاعر؟... .

أين المتنبي؟ قُلْ... أفصح...

* هذا الشاعر – يا مولاي – لم ينطق غير كليماتٍ... لم يتردد

قال المتنبي... لن أحضر!!»[26].

لقد استفاد الحوار من الجوانب الدرامية والغنائية معاً، وكأن القصيدة جزءٌ مقتطعٌ من مسرحيةٍ مُعدَّةٍ للتمثيل، فالأدوار وُزِّعت بشكلٍ يتناسب مع حجم كل شخصيةٍ ومكانتها في القصر، فسيف الدولة – بوصفه رأس القوم – يطول الكلام على لسانه وتتابع الجمل دون مقاطعةٍ من أحدٍ؛ لأنه سيد القصر بلا منازعٍ، أما قائد الجيش فيأتي حديثه في موضعه، ويمتلئ بالثقة، ولم يتكلم إلا حينما يسأله سيف الدولة عن أحوال الجند، وكيفية التجهيز لحرب الروم، ثم يأتي كلام الحاشية مقتضباً وبحسابٍ في جملةٍ واحدةٍ: «أدركْ يا مولاي الخادم...»، والخادم يتفانى في طاعة أوامر سيده، حيث الذهاب والعودة بسرعةٍ من عند المتنبي، حتى كاد أن يسقط من الإرهاق.

ثم نجد الاهتمام البالغ من قِبل سيف الدولة بالمتنبي، ولا غرابة في ذلك، فقد اتخذت القصيدة من اسمه عنواناً لها، وسيف الدولة لا يعبأ بما أصاب الخادم من إعياءٍ، ولا يمهله حتى يلتقط أنفاسه، وإنما يُمطره بأفعال الأمر والأسئلة المتوالية عن المتنبي، ويعرف المتنبي بكلمة «الشاعر»، وكأنه لا شاعر سواه، بل يستطرد سيف الدولة في وسط القصيدة بمن سيقول... ومَن سيعدد ومَن سيشيد بالنصر... إلى آخر ذلك من مهام هذا الشاعر، للدلالة على أهميته في أرض المعركة، وكأنه جيش آخر سيصاحب جيشه، فالصراع يدور في معظمه حول حضور المتنبي، ثم يأتي الحل سلبيّاً، في عبارةٍ قصيرةٍ: «قال المتنبي: لن أحضر»، وهنا تأتي الصدمة لسيف الدولة الذي كان في حاجة ملحةٍ إلى صديقه وشاعره أبي الطيب.

وقد نجح الحوار الدراميُّ إلى حدٍّ بعيدٍ في إضفاء الجدة والحركة على بناء هذه القصيدة التي اعتنت بكيفية توظيفه، واعتنت بتوظيف اللغة مع كل شخصية، إذ انتقت لكل شخصيةٍ ما يناسبها من الألفاظ والتصرفات التي تليق بها، فمثلاً جاءت عبارات وألفاظ سيف الدولة آمرةً لتتناسب مع أمير القصر، وجاءت ألفاظ قائد الجيش واثقةً مُحددةً، وألفاظ الخدم راضخةً مطيعةً، وألفاظ الحاشية مقتضبةً وبحسابٍ، وألفاظ المتنبي قليلةً ومستعليةً لتدل على أَنَفته وكِبره المعهود.

وأما البعد الموسيقي فقد تناسب – أيضاً – مع سرعة الحوار؛ لأن جو القصر في ذلك الوقت مشحونٌ بالتوتر والازدحام، حيث الإعداد لمعركةٍ حربيةٍ مع الروم، فاتخذت القصيدة بحر المتدارك «فعلن... فعلن...»، وهو بحرٌ لاهثٌ متلاحقُ التفعيلات.

وقد اهتمت القصيدة/ المسرحية بالبعد النفسيِّ كذلك، فنجد اعتداد سيف الدولة بنفسه وإشاراته إلى انتصاراته على الروم في مواقع كثيرةٍ، وكذلك تفاني الخادم في إرضاء سيده حتى كاد يسقط من الإرهاق، وكذلك ثقة قائد الجيشِ بإمكاناته وحُسن تدبيره، وأنه لا حاجة له إلى تفقد الجيش فهذه مسؤوليته، ثم أَنفة المتنبي وتعاليه ورفضه الحضور وإجابة الخادم بجملةٍ واحدةٍ...

ولذلك فهذا الحوار قد تفوق على سابقيه: كمال نشأت وأحمد مطر؛ لأن الحوار هنا تم تفعيله بعدة طرائق وتقنياتٍ جعلته يلتحم بالقارئ ويُفيد من جاذبية المسرح بكل أبعادها وطرائق تشويقها.

***

## هوامش الفصل الثاني

(1) لاجوس آجري: فن كتابة المسرحية، ترجمة: دريني خشبة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (مكتبة الأسرة، 2000) ،ص416 ، وينظر كذلك عبدالعزيز حمودة: البناء الدرامي، م. س.، ص 145، وكذلك إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية، م. س.، ص 101 و102، وكذلك عادل النادي: الفنون الدرامية، م. س.، ص 45، وكذلك مجدي وهبة: معجم مصطلحات الأدب، م. س.، ص 110 و124 و144.

(2) لاجوس آجري: فن كتابة المسرحية، م. س.، ص 417، وتنظر – كذلك – ماريا دل كارمن بوبيس: سيمولوجية العمل الدرامي، ترجمة: خالد سالم، مركز اللغات والترجمة، أكاديمية الفنون، القاهرة، 2002، ص288 ، وكذلك روجرم بسفيلد (الابن): فن الكتب المسرحي للمسرح والإذاعة والتلفزيون والسينما، ترجمة: دريني خشبة، نهضة مصر، القاهرة، د. ت.، ص 230، وكذلك محمد ماهر فهيم: فن التمثيل، الدار العربية للكتاب، طرابلس الغرب، 1984 ،ص 26.

(3) برتولد بريخت: نظرية المسرح الملحمي، ترجمة: جميل نصيف، عالم المعرفة، بيروت، د. ت.، ص 46.

(4) محمد أمين توفيق: الدراما التلفزيونية في مصر، الهيئة العامة المصرية للكتاب، 1975 ،ص 84.

(5) عبدالعزيز حمودة: البناء الدرامي، م. س.، ص 169.

(6) توفيق الحكيم: فن الأدب، م. س.، ص150.

(7) رجاء عيد: الأداء الفني، م. س.، ص 55.

(8) إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات، م. س.، ص 102، مادة رقم (186)، وكذلك مجدي وهبة: معجم مصطلحات الأدب، م. س.، ص 110 و124.

(9) ديوان «... وشاعرة !»: الهيئة المصرية العامة للكتاب، إشراقات أدبية (162)، مارس، 1994 ،ص73 ، وينظر أحمد مطر: في قصيدة «مجادلة»، من ديوانه «لافتات 7»، م. س.، ص 131.

(10) ديوان الشوكة البنفسجية: ضمن الأعمال الكاملة، دار سعاد الصباح، (القاهرة، الكويت)، ط 1، 1993 ،ص 415، وقد صدرت الطبعة الأولى لهذا الديوان في بيروت، 1981 ،وتنظر له – أيضاً – قصيدة «حوار الشجرة»، من الديوان نفسه: ص 427، وكذلك حامد طاهر: في قصيدة «كليلة ودمنة»، من ديوانه «عاشق القاهرة»، ضمن أعماله الكاملة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط 1، 2002 ،(376/1) ،وكذلك محمود درويش: في قصيدة «جندي يحلم بالزنابق البيضاء»، من ديوانه «آخر الليل»، ضمن الأعمال الكاملة، دار العودة، بيروت، ط 1، 1984 ،ص 195.

(11) محمد علي شمس الدين، م. س.، ص 416، وينظر كذلك البياتي: في قصيدة «سفر الفقر والثورة»، من ديوانه بالاسم نفسه، ضمن الأعمال الكاملة، م. س.، (2 / 47 و48).

(12) محمد علي شمس الدين، م. س.، ص 417، وينظر – كذلك – أدونيس: في قصيدة «تيمور ومهيار»، من ديوانه «المسرح والمرايا»، ضمن الأعمال الكاملة، م. س.، (49/2).

(13) إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية، م. س.، ص 102، مادة (187)، وكذلك يراجع مجدي وهبة: معجم مصطلحات الأدب، م. س.، ص 110.

(14) بلند الحيدري: ديوان «حوار عبر الأبعاد الثلاثة»، ضمن الأعمال الكاملة، دار سعاد الصباح، (القاهرة، الكويت)، ط 1، 1992 ،ص 520، وقد نشر هذا الديوان للمرة الأولى عن وزارة الثقافة العراقية، 1946 ،وينظر – كذلك – أدونيس: في قصيدة «فصل الحجر»، من ديوان «المسرح والمرايا»، م. س.، (543/1) ،وكذلك حامد طاهر: في قصيدة «كليلة ودمنة: حوار مستمر»، من ديوانه «عاشق القاهرة»، ضمن الأعمال الكاملة، م. س.، ص 376، وله – أيضاً – قصيدة «حوار»، من ديوانه «قصائد كتبت في باريس»: ضمن الأعمال الكاملة، م. س.، ص 190.

(15) ديوان «تعليق على ما حدث»: ضمن الأعمال الكاملة، م. س.، ص 262، وينظر – كذلك – أحمد سويلم: في قصيدة «حكاية من ألف ليلة»، من ديوانه «الخروج إلى النهر»، ضمن الأعمال الكاملة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط 2، 1993 ،ص 338، وكذلك بلند الحيدري: في قصيدة «إلى بيروت الحجر النائي»، من ديوانه «إلى بيروت مع تحياتي»، ضمن الأعمال الكاملة، م. س.، ص 634، وله أيضاً: «الشاهد المقتول»، من ديوانه «أغاني الحارس المتعب»، م. س.، ص 577.

(16) ينظر على سبيل المثال: أدونيس في قصيدة «العصر الذهبي»، من ديوان «المسرح والمرايا»، ضمن الأعمال الكاملة، م. س.، (365/1) ،وكذلك سميح القاسم: في قصيدة «نشيد الافتتاح»، من ديوانه «سبحة السجلات»، ضمن الأعمال الكاملة، دار سعاد الصباح، (القاهرة، الكويت)، ط 1، 1993 ،(11/4) ،وكذلك حامد طاهر: في قصيدة «شارع نوال»، من ديوانه «عاشق القاهرة»، ضمن الأعمال الكاملة، م. س.، ص 65، وكذلك أمل دنقل: في قصيدة «ميتة عصرية»، من ديوانه «تعليق على ما حدث»، م. س.، ص 175، وكذلك محمد علي شمس الدين: في قصيدة «فاتحة للنار»، من ديوانه «قصائد مهربة إلى حبيبتي آسيا»، ضمن الأعمال الكاملة، م. س.، ص 43، وتنظر له أيضاً: قصيدة «حوارية الظل والملكة»، من الديوان نفسه، ص 123، وكذلك أحمد مطر: في قصيدة «حسب الأصول»، من ديوانه «لافتات 7»، م. س.، ص 150.

(17) حسن البنداري: «جدلية الأداء التبادلي»، م. س.، ص 131.

(18) ديوان «بيت يمر بالبراري»: مركز الحضارة العربية، القاهرة، ط 1، 1999 ،ص 34، وينظر – كذلك – عزالدين إسماعيل: في قصيدة «أنا والعراف»، من ديوانه «هوامش في القلب»، م. س.، ص 20، وكذلك نجيب سرور: في قصيدة «إنه الإنسان»، من ديوانه «التراجيديا الإنسانية»، المؤسسة المصرية العامة للطباعة والنشر، ط 1، القاهرة، 1952 ،ص 132 و136، وكذلك محمود حسن إسماعيل: في قصيدة «جنازة الوثنية»، من ديوانه «نار وأصفاد»، ضمن الأعمال الكاملة، دار سعاد الصباح، (الكويت، القاهرة)، ط 1، 1993 ،ص 857.

(19) عزالدين إسماعيل: الشعر العربي، م. س.، ص 299.

(20) أحمد مطر: «لافتات 7»، م. س.، ص 30 و31، وينظر – كذلك – محمد الشلطامي: في قصيدة «يوميات مسافر»، من ديوان «قصائد الفرح»: الدار الجماهيرية، ليبيا، ط 1، 2002 ،ص 19 و24.

(21) ديوان «الخروج عن النص»: بيروت، د. ت.، ص 23، وينظر – كذلك – أحمد سويلم: في قصيدة «السر»، مجلة العربي، العدد (437)، إبريل، 1995 ،ص 87، وكذلك محمد إبراهيم أبوسنة: في قصيدة «موسيقى الأحلام»،

مجلة العربي، العدد (514)، سبتمبر، 2001، ص 35، وكذلك صلاح عبدالصبور: في قصيدة «مذكرات الملك عجيب بن الخصيب»، من ديوان «أحلام الفارس القديم»، ضمن الأعمال الكاملة، م. س.، ص 419.

(22) تحولت همزة القطع إلى همزة وصل لضرورة الوزن.

(23) ديوان «جراح تنبت الشجر»، ضمن الأعمال الكاملة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1997 (1/220)، وينظر – كذلك – فاروق جويدة: في قصيدة «عندما يرحل الرفاق»، من ديوان «ويبقى الحب»، ضمن الأعمال الكاملة، مركز الأهرام للترجمة والنشر، ط 3، 1991، ص 95 و96، وله – أيضاً – قصيدة «وسط الزحام»، من ديوانه «حبيبتي لا ترحلي»: ضمن الأعمال الكاملة، م. س.، ص 29 و30.

(24) «جراح تنبت الشجر»: م. س.، (1/121).

(25) ديوان «لافتات 7»، م. س.، ص 150 و151، وتنظر له – أيضاً – قصيدة «أعذار واهية»، من الديوان نفسه: ص 44، وقصيدة «مَن أنا؟»: ص 119، وقصيدة «مجادلة»: ص 131.

(26) ديوان «... وشاعرة!!»: م. س.، ص 17 و18، وينظر – كذلك – أحمد عنتر مصطفى: في قصيدة «لقطات هارية من تراثٍ عصري قديم»، (المقطع الثاني: صراع صوري بين البحتري والذئب)، من ديوانه «مريم تتذكر»، م. س.، ص 44.



الفصل الثالث

# تعدد الأصوات (Polyphony)[1]

## مدخل

إن الشعر المسرحيَّ يقوم أساساً على التعددية، وهي من أهم أسس التغيُّر في عالمنا المعاصر، فلم يعد المبدع أسير وجهة نظرٍ فرديةٍ أو موقفٍ واحدٍ محددٍ، وقد لاحظنا أن الشاعر الغنائيَّ كان يتكلم كثيراً بألسنة غيره، ولم يكتفِ بلسانه فحسب، وقد تطور الشعر حديثاً من الصوت المفرد إلى تعدد الأصوات، فالشاعر الحديث كثيراً ما يرتدي الأقنعة وكأنه يُمثل غيره، وقد وضع «إليوت» تمييزاً بين أصوات الشعر الثلاثة، فالصوت الأول يمثله الشعر الغنائي الذي يتحدث فيه الشاعر بصوته المفرد، والصوت الثاني يمثله الشعر الذي يتحدث فيه الشاعر بصوت غيره، وأما الصوت الثالث فهو الذي يتحدث فيه الشاعر بعدة أصوات، وهو الشعر الدرامي أو المسرحي[2].

وقد واكب الشعر العربي الحديث الحركة العالمية للشعر في توظيف تقنية تعدد الأصوات؛ لأن وجهات النظر المتعددة أصبحت سمةً من سمات الشعر الحديث؛ ولذلك فقد أصبحت القصيدة الجديدة تتصف بطولها المفرط، «وهذا يدل على إحساس الشاعر الحديث بمبادئ التشكيل وفق تعريف «ماثيو أرنولد»، الذي يعطي أهمية

قصوى لما تقوم به تقنية تعدد الأصوات في صناعة المفارقة (Paradox)، التي تُعدُّ من أبسط صور التعدد في الفكرة أو الصورة البنائية عموماً»[3]، فالشاعر الحديث ينسج خطوطه الفنية – التي قد تكون صوراً أو أفكاراً أو إيقاعاتٍ شعريةً – نسجاً يقترب من البناء الدراميٍّ في المسرحية، ويعتقد بعض النقاد أن تعدد الأغراض أو معارضة الشعراء في الشعر القديم، ما هي إلا بذرةٌ أو إشارةٌ من طرفٍ إيحائيٍّ لتعدد الأصوات في الشعر الحديث، كما أن تضمين أصوات الآخرين ما هو إلا حيلة يعتمد عليها الشاعر ليوحي من خلالها بتعدد البُعد الزمني[4].

وقد استخدم نقاد آخرون كلمة «صوت» للإشارة إلى فعل السرد، كما قال بذلك «جنيت»، لأن السرد يحتوي سارداً وجمهوراً، والصوت بتعريفٍ أضيق يُجيب عن السؤال «مَن يتكلم؟»، وفي النقد الأمريكيِّ تشير كلمة «صوت» – غالباً – إلى الصفات التي تنفرد بها أعمال مؤلفٍ ما[5].

وقد شاعت هذه التقنية في بناء الرواية والمسرحية، وكذلك في القصيدة الحديثة... لأنها تجسد أبعاد الرؤية في تصارعها وتحاورها وتبادل وجهات النظر في ما بينها، ويزيد تأثيرها وجود إشاراتٍ تاريخيةٍ أو تضمين أصواتٍ تراثيةٍ لها وزنها التاريخيُّ أو السياسيُّ أو الاجتماعيُّ؛ لأن الخلفيات التاريخية أقدر على التأثير من المناظر والخلفيات المصنوعة حديثاً؛ فـ«عنصر التعدد في النص من العناصر المهمة؛ لأنه يضم عدداً من الدلالات التي تتصل بالسياق الموسع للنص كما تتصل بالوظيفة الشعرية التي يقوم تشكيل النص بأدائها والتعبير عنها»[6].

والقاعدة العامة في الدراما هي تطور الشخصيات بطريقةٍ ديناميكية، من خلال احتكاكها بمحاور الصراع الدراميِّ الذي يؤثر – حتماً – في أفكارها وأفعالها، ولا يهم إذا كان التطور إلى الأفضل أو إلى الأسوأ؛ «لأن القوانين الطبيعية، ومنها قانون الصراع الدرامي، لا تعبأ بسعادة الإنسان أو شقائه»[7].

وتنقسم هذه الأصوات أصواتاً متداخلةً وأصواتاً متوازيةً، فالمتداخلة تكون في داخل صوتٍ عام يجمعها، وأما المتوازية فتكون مستقلةً في وجهة النظر كما أن المتداخلة تتفق في وجهة النظر في أغلب الأحوال، وبخاصةٍ في القصيدة الحديثة، و«القصيدة التي تنبني على أكثر من صوتٍ، تمتاز بأنها تحمل – بالضرورة – أكثر من مستوى، وأكثر من بناءٍ، حتى تتواءم مع المحتوى الذهنيِّ والعاطفيِّ لشخوص

إيقاعها المشدود، وهنا تكون فداحة المغامرة؛ لأن شاعرها لن يستريح في سياقٍ عاطفي مجردٍ، ولكنه سيدخل من خلال أصواتها المتعددة في انحناءاتٍ كثيرةٍ وخطرةٍ، سيعلو ويهبط، سيصعب ويهمس، سيتوتر ويلين»[8].

## «تعدد الأصوات» والبناء الشعري

هذه الأصوات المتعددة، قد تأتي على شكل أصوات متداخلةً، أي مضمنة من التراث التاريخي أو الأسطوري، سواء كانت حقيقية أو وهمية خيالية، وقد تأتي متوازيةً، أي تأتي على شكل مجموعة مستقلة من الأصوات وتتحاور في ما بينها، فتتم بينها أنواع مختلفة من الصراع، وفي ما يلي تفصيل ذلك:

### (أ) تعدد الأصوات المتداخلة

فيها يحاول الشاعر أن يُضمِّن أصواتاً تراثيةً أو تاريخيةً لها وزنها الدراميُّ، وهنا ينتج نوعان من الحوار: حوار هذه الشخصيات بصوتها القديم مع الواقع المعاصر، وحوار الزمن الماضي مع الزمن الحاضر، فمثلاً تقول أمل دنقل في قصيدة «البكاء بين يدي زرقاء اليمامة»:

«أيتها النبيَّةُ المُقدَّسةْ...

لا تسكتي... فقدْ سكتُّ سنةً فسنةً...

لكي أنالَ فَضْلة الأمانْ

قيل لي: «اخرسْ...»

فخرستُ... وعميتُ... وائتمتُ بالخصيانْ!

ظللتُ في عبيد «عبْسٍ» أحرسُ القُطعانْ

أجتزُّ صُوفها...

أردُّ نُوقها...

أنـامُ في حظائرِ النسيانْ

طعاميَ: الكسرةُ... والماءُ... وبعضُ التمراتِ اليابسةْ

وها أنا في ساعةِ الطِّعانْ

ساعةَ أن تَخَاذلَ الكُماةُ... والرماةُ... والفرسانْ

دُعيتُ للميدانْ!

أنا الذي ما ذُقتُ لحم الضانْ...

أنا الذي لا حول لي أو شانْ...

أنا الذي أُقصيتُ عن مجالس الفتيانْ

أُدعى إلى الموتِ... ولم أُدعَ إلى المجالسةْ!!

تكلمي أيتها النبيَّةُ المُقدسةْ

تكلَّمي... تكلَّمي...

فها أنا على الترابِ سائلٌ دمي

وهو ظميءٌ... يطلب المزيدَا

أسألُ الصمتَ الذي يخنقني:

«ما للجمالِ مشيُها وئيداَْ...؟!»

«أجندلاً يحملنَ أم حديداْ..؟!»

فمن تُرى يصدقني؟

أُسائل الرُّكَّعَ والسجوداْ

أُسائل القيوداْ:

«مالِ للجِمالِ مَشْيُها وئيداْ..؟!»

«مالِ للجِمالِ مَشْيُها وئيدا..؟!»»(9).

استوحى الشاعرُ مجموعةَ أصواتٍ من الشعر العربيِّ، ثم ضمَّن هذه الأصوات في النص في نسيجٍ تحاوريٍّ لتُدلي برأيها في قضيةٍ مُشابهةٍ لقضية الشاعر، وهي التحذير من الهزيمة دون استجابةٍ من الآخرين حتى تقع هذه الهزيمة ويفوت أوان النصيحة؛ ولذلك يُعضِّد صوته بصوت عنترة العبسي الذي كان يُدعى للدفاع عن القبيلة في وقت الحرب، ويُعامَل بقسوةٍ بالغةٍ في وقت الرخاء والسلم بوصفه عبداً ليس له إلا الحلْب والصَّرّ، فلا يجلس مع ساداته في وقت المنادمة أو على مائدة الطعام، ولكنه أول المدعوين إلى مائدة الموت، ولم يعترف به أبوه إلا بعد الهزيمة المُنكرة التي أوقَعتْها بهم قبيلة «طيء»، بعدما تقاعس عنترة عن القتال مُتعمداً ليعرفوا قدره، ولم ينلْ حُريته إلا بعد الهزيمة حين قال له أبوه: «كُرّ يا عنترة»، فردَّ عليه بالجملة التي كانوا يهينونه بها: «العبدُ لا يُحسن الكَرَّ، وإنما يُحسن الحَلْبَ والصَّرَّ»، فقال له: «كُرّ وأنت حُرّ»، فقاتل وانتصر ونال حريته جزاء إنقاذه لقومه.

وأما الصوت الثاني فهو صوت زرقاء اليمامة التي حذَّرت قومها من جيشٍ قادم إليهم متخفيّاً خلف أغصان الشجر، فاتهمها قومُها بالضلال ورموها بضعف البصر، ولكنهم حين صدقت رؤيتها ووقعت الهزيمة المنكرة لهم عرفوا أنها كانت على حق، ولكن بعد فوات الأوان، ووقعت زرقاء اليمامة نفسها في براثن العدو؛ ففقأ عينيها وعذبها.

وكذلك نجد شخصية «زينب» أو «الزباء» أو «زنوبيا» ملكة «تدْمر»، التي فطنت لمكيدة «عمرو بن معد يكرب»، الذي ساق لها هداياه، وكانت هذه الهدايا إبلاً محملةً بالجنود، فقالت مقولتها الشهيرة: «مالِ للجمال مشيها وئيدا... أجندلاً يحملن أم حديداً؟»، ولم يأبه أحدٌ لمقولتها حتى وقعت الهزيمة المنكرة؛ فأخذت تلعق خاتمها المسموم حتى ماتتْ قائلةً: «بيدي لا بيد عمرو»، وهذا يتشابه ضمنيّاً مع ما حدث لزرقاء اليمامة، وهذا ما رآه الشاعر لنفسه هو وأقرانه الذين دُعوا إلى الحرب حتى مات منهم عددٌ كبيرٌ، وقد ضَحَّوا كثيراً ولم يعترف أحدٌ بهم، ولم ينفعل لآلامهم حتى وقعتْ الهزيمة للوطن، وهنا يظهر دور الأصوات السابقة في تعضيد موقف الشاعر، فـ«قد وجد الشاعرُ الحديثُ في أصواتِ الآخرين، تأكيداً لصوته من جهةٍ، وتأكيداً لوحدة التجربة الإنسانية من جهةٍ أخرى؛ فامتلأت القصيدة الدرامية بأصواتٍ كثيرةٍ مجلوبة من التاريخ برصيدها الانفعاليِّ الكامن في ارتباط الصوت بالموقف التاريخيِّ»؛ ولذلك فقد اتخذ الشاعر من هذه الأصوات تأكيداً لصوته في القصيدة؛ ولذلك نراه يقول قرب النهاية[10] :

«أيتها العرافة المقدسةْ...

ماذا تفيدُ الكلماتُ البائسةْ؟

قلتِ لهم ما قلتِ عن قوافل الغُبارْ...

فاتَّهموا عينيكِ يا زرقاءُ بالبوارْ

قُلتِ لهم ما قُلتِ عن مَسيرة الأشجارْ

فاستضحكوا من وهمكِ الثرثارْ!

وحين فُوجئوا بحد السيف: قايضوا بنا...

والتمسوا النجاةَ والفِرارْ!

ونحنُ جرحى القلبِ،

جرحى الروحِ والفمِ

لم يبقَ إلا الموت...

والحُطام...

والدمارْ...

وصبيةٌ مشردون يعبرون آخر النهارْ

ونسوةٌ يُسَقْنَ في سلاسل الأسْرِ،

وفي ثياب العارْ

مطأطئات الرأس... لا يملكن إلا الصرخات التاعسةْ!

ها أنتِ يا زرقاءْ

وحيدةٌ... عمياءْ

وماتزالُ أغنيات الحب... والأضواءْ

والعرباتُ الفارهاتُ... والأزياءْ!

فأين أُخفي وجهيَ المشوَّها

كي لا أُعكِّر الصفاءَ... الأبله... المُموَّها

في أعين الرجال والنساءْ؟!»[11].

إن الشاعر هنا قد امتزج بهذه الأصوات وعاش معها، وأسقط ما حدث لها على واقعه الأليم، فماذا يُفيد البكاءُ على اللبن المسكوب بعد حدوث النكسة؟ وهذا ما حدث لزرقاء اليمامة التي رمز بها لمصر في جانبها المُخلص لتراب الوطن، وهو نفسه ما حدث للملكة «زنوبيا»، وقد أسقط كل ذلك على ما حدث في مصر حينما فوجئت بالهزيمة وآثارها المنكرة من تشريدٍ وأسْرٍ للأطفال والرجال والنساء، ويعقد موازنةً بين زرقاء اليمامة التي فقدتْ أعز شيءٍ كانت تملكه، وفيه قيمتها القومية، وهو عيناها، ونجد أن مصر كذلك في زمن النكسة، ومع ذلك نجد على الضفة الأخرى المقامرين – الذين أكلوا خُبزها في الزمان الحسن وأداروا لها الظهر يوم المِحن – في ملذاتهم يعبثون بين الأغنيات والأضواء والعربات الفارهة، ولا يُعكر صفوهم سوى وجهه المشوه من أثر الحرب، فلا بد من أن يخفيه حتى لا يُعكر هذا الصفو الزائف.

وقد يتخذ التضمينُ أشكالاً أخرى ،مثل الأصوات الأسطورية، أو حتى أصوات شعراء آخرين، سواءٌ كانوا قُدامى أو معاصرين للشاعر، وسواءٌ كانوا من بني قومه أو من غيرهم، فمثلاً يقول صلاح عبدالصبور في قصيدة «بودلير»:

«أنتَ لما عشقتَ الرحيلْ

لم تجد موطنا

يا حبيبَ الفضاءِ الذي لم تجُسْهُ قدمْ

يا عشيقَ البحارِ، وخِدْنَ القِممْ

يا أسير الفؤاد الملولْ

وغريب المُنى

يا صديقي أنا

Hypocrite lecteur

Mon semblable ،mon frere

شاعرٌ أنتَ والكونُ نَثْر

وتزيًّا بزيٍّ ملاكٍ جميلْ

والطريقُ طويلْ

والتغنِّي اجتراءٌ على كشف سِرّ

في عيون النساءْ

طُفتَ – لمَّا لمْ تجدْ

في السماءِ التي أَطرقتْ مُعجبَةْ

فوق بحرِ سجا كالزجاجِ الرهيفْ

لم تجدْ... لم تجدْ

في الدخان الذي ينعقدْ

ثم يهوي أمام العيونِ كثوبِ شفيفْ

لم تجدْ... لم تجدْ

فعشقتَ الرحيلْ

في بحار المُنى

يا فؤاداً مَلولْ

يا صديقي أنا»(12).

فقد ضمَّن الشاعر صوت بودلير نفسه وخاطبه بكلماته نفسها، إذ إن وحدة التجربة تجعل الصوتين مُتحدينْ، بل إن المعنى قد يتطرق إلى جيلٍ بأكمله يشعر بالشعور نفسه والتجربة نفسها؛ ولذلك استعار «إليوت» صوت «بودلير» هذا نفسه في قصيدته المشهورة «الأرض الخراب»، وهذا النوع من التداخل في الأصوات يعطي للشعر قيمةً دراميةً تساعد على تعميق التفكير الشعريِّ وإفساح مجال الرؤية الشعرية في الوقت نفسه، فالوحدة الشعورية قد جمعتْ الشعراء الثلاثة في بوتقةٍ واحدةٍ (صلاح وإليوت وبودلير)، فالشكول أقارب.

ويمكن أن يُضمن الشاعر صوتاً تراثيّاً ويعتمد عليه بشكلٍ أساسيٍّ، «إذ يتخذ التضمين شكل صوتٍ تحاوريٍّ ينضاف إلى شخوص القصيدة، وكأنه أحد شخوص المسرح الشعريِّ أو القصيدة المُمسرحة، أي التي تعتمد على تقنياتِ مسرحيةٍ»[13]، ومن ذلك قول البياتي في قصيدة «موت المتنبي»:

«(اللعنة الأولى:)

(1)

لتحترقْ نوافذ المدينةْ...

ولتذبلْ الحروفُ والأوراقْ

ولتأكلْ الضباعُ هذي الجِيَف اللعينةْ

وليحتضرْ نَسرُكَ فوق جبل الرمادْ

فأنتَ بحَّارٌ بلا سفينةْ

وأنتَ منفيٌّ بلا مدينةْ

صليبُك الغُرابُ في المقاطعِ الحزينةْ

ينعبُ... يبنى عُشَّه... يموتُ في طاحونةْ

(2)

سفينةَ الضبابِ يا طُفولتي

تطفو على بحرٍ من الدموعْ

تشيخُ في مرفئها... تجوعْ...

(3)

الصوت الثاني:

الرخُ ماتْ

بيضةٌ تعفنتْ في طَبَقِ الخليفةْ

في طبقٍ من ذهبْ

يا زَبَد البحار ويا خيول النارْ

توثَّبي واقتحمي الأسوارْ

ومزِّقي الشاعرَ والدينارْ

وليأكل الخليفةُ الأوراقَ والغُبارْ

ولتَسْلم الأشعارْ»[14].

إن الشاعرَ يبدأ بمناجاةٍ على لسان «المتنبي» الساخط على نشأته، وعلى ملوك وأمراء عصره والأوضاع المتردية في زمنه، حيث ضاعت مهابة العرب على أيدي أعدائهم، وكان يرى أن شعره يُقال لمن لا يستحقه، وهكذا يتوازى المتنبي بوجهة نظره القديمة مع البياتي بوجهة نظره الجديدة، ويتداخلان معاً عن طريق تلك الأصوات المتعددة، التي تُعبر عن مراحل مختلفةٍ من حياة المتنبي، وقد سمي أول مشهد في هذه القصيدة الدرامية «اللعنة الأولى»، ووصف فيها طفولة المتنبي البائسة، فقد مات أبوه وهو صغيرٌ، وكان أبوه شريفاً علوياً من الشيعة، كما تقول بعض المراجع، ثم ماتت أمه، فكفلته جدته لأمه، وأخفتْ عنه نَسَبه خوفاً عليه، ثم فُجع بتلك الجدة الحانية هي الأخرى، فصار يتيماً وحيداً؛ ولذلك فقد شبَّه طفولته بسفينةٍ تائهةٍ في وسط الضباب، وبالغ في وصفها بالضياع والتشرد والحزن، فهي ليست في الضباب فحسب، وإنما – أيضاً – تطفو على «بحر من الدموع» حتى تجوع وتُصاب بالشيخوخة.

ثم يأتي – بعد ذلك – بالصوت الثاني؛ لأن الصوت الأول سوف يأتي في المرحلة الخامسة، وهو الذي يعود متأخراً بعد وصف مرحلة المتنبي في مصر، وذله تحت وطأة «كافور» الإخشيدي؛ إذ إنها كانت مرحلةً مأساويةً في حياة المتنبي هي الأخرى، والصوت الثاني يرثي فيه الشاعر نفسه، فهو صوتٌ للمتنبي – أيضاً – الذي يصف نفسه بـ«الرخ»؛ ذلك الطائر الأسطوري الضخم، وهو يرمز لعظمة ذاته، إذ كان يرى نفسه فوق الجميع، ولكنه يُؤْسَر في القصور ليُسبِّح بحمد هؤلاء الملوك الذين لا يطيقهم ويصفهم بـ«الأرانب» تارةً، وبالأعاجم تارةً أخرى؛ ولذلك فقد جاء بتشبيهٍ آخر، وهو أنه «بيضةٌ تتعفن في طبق الخليفة الذهبيِّ»؛ ولذلك فهو يستدعي كل ما حوله من وسائل التدمير لتمزق الخليفة ودنانيره، وكذلك الشعر؛ لأنه شعرٌ جُعل للنفاق ومَدح من لا يستحقون المدح؛ ثم يتابع قائلاً:

(4)»

الصوت الثالث:

كافور كان سيِّد الخليقةْ

والشمس والحقيقةْ

(5)

الصوت الأول:

السيفُ كان ريشتي

ورايةَ الفجيعةْ

هممتُ أن أكسره

هممتُ أن أبيعه

أرانب هم الملوك، حجر السقوط

رؤيا عصرنا الشنيعةْ

(6)

الصوت الرابع:

أنا شججتُ جبهة الشاعرِ بالدواةْ

بصقتُ في عيونه

سرقتُ منها النور والحياةْ

أَغمدتُ في أشعارِه سيفي

وأفسدتُ مُريديه

وضللتُ به الرواةْ

جعلتُه سُخريةَ البلاطِ والفرسان والأشباهْ»[15].

فالصوت الأول يأتي متضامناً مع صوت الشاعر الأساس، فالمتنبي والبياتي قد كفرا بجدوى الشعر في تغيير الواقع المتهرئ؛ ولذلك فهو يهم بكسر سيفه/ شعره، أو يفكر في بيعه، وأما الصوت الثالث فيأتي ذاكراً مرحلة المتنبي في مصر، إذ كان يمدح «كافور» على سبيل السخرية، فيصفه بأنه «سيد الخليقة والشمس والحقيقة»، وهو يقصد عكس ذلك، فقد كان «كافور» عبداً اشتراه سيده محمد الإخشيد، فدسَّ له السم وسيطر على ابنه واعتلى عرش مصر، وكان خصيّاً مشقوق المشفر، ولكن المتنبي قَصَدَه - بوصفه ملك مصر - ليفوز بإمارةٍ؛ فخاف «كافور» طموحه، وأمر له بدارٍ وخادمٍ كي يتفرغ لمدحه، ثم حدد إقامته في مصر؛ أي أمر بمراقبته حتى لا يهرب ثم يهجوه، حتى سئم المتنبي وهرب من مصر في ليلة العيد بمساعدة أحد أصدقائه من المصريين.

وأما الصوت الرابع فيؤكد مأساة المتنبي وهو بجوار صديقه سيف الدولة، وهو صوت ابن خالويه (النحوي المعروف)، الذي كان مُعاصراً للمتنبي وحاقداً عليه، وهذا الصوت يشير إلى حادثةٍ وقعت في بلاط سيف الدولة، إذ اختلف ابن خالويه مع المتنبي في مسألةٍ نحويةٍ؛ فأغاظه المتنبي فضربه بدواة الحبر، فسال دمه، ولم يتحرك أحد لنجدته حتى صديقه سيف الدولة، وفي هذه اللحظة أحس المتنبي بالمهانة والذلة؛ لأن كرامته المتضخمة قد أُهينت، وهذا الصوت يُمعن في السخرية من المتنبي ذلك المُتعالي

بشعره؛ ولذلك فهو يُفاخر بأنه شج جبهته، بل يمعن بالاستمتاع بهذه الإهانة، فيذكر أنه «بصق في عيونه» و«سرق نور عينيه» و«أغمد السيف في شعره»، أي أفسده، وأفسد مريديه، وضلل رواة شعره، وجعله سخريةً لكل مَن حوله، وهذا يُعمِّق الأسى في نفس المتنبي فيجعله أكثر حنقاً على هؤلاء ومَن شابههم.

ثم يأتي الصوت الثاني، وهو ليس للمتنبي وإنما هو صوتٌ داعمٌ له، فيقول:

(7)»

الصوت الثاني:

الشاعر الغارق في الأحزانِ والأغلالْ
يَعودُ من غُربته مُمزقاً جريحْ
ماذا تقولُ الريحْ؟
للشاعرِ الشريدْ
في وطنِ العبيدْ
والساسةُ اللصوصُ والتجارُ الأنذالْ
يُمرِّغونَ القمرَ الأخضرَ في الأوحالْ
ويسفحون المالْ
تحت نِعالِ جاريةْ
ترقصُ وَهْيَ عاريةْ
وحولهم مُهرِّج الخليفةْ
يُمعن في نكاته السخيفةْ

(8)

المرثية:

تمزَّقي يا رايةَ الحُبِّ فأنتِ الشاهدُ الوحيدْ

عشرون سيفاً، آه يا عراقنا أُغمد في قيثارِه

في قلبِهِ الطَّريدْ

ضفادع تشربُ خمراً

تأكلُ الثريدْ

تقيءُ شِعراً

إنه الطوفان... يا قصائد الشهيدْ

تطايري ومرِّغي عمائم العبيدْ

وجبهة الخليفة العِربيدْ

في وحل الشارع، في قمامة الصديدْ»[16].

إن الصوت الثاني يؤكد ما تقوله بقية الأصوات، ومن ضمنها صوت البياتي وصوت المتنبي، فالشعراء كانوا يتكسبون بالشعر الذي وصفه بـ«القمر الأخضر»، ويُريقون ماء وجوههم أمام بلاطات الملوك الذين لا يستحقون المدح؛ لأنهم أرانب أو ضفادع مُتخمةٌ؛ ولذلك جاءت هذه «المرثية» التي تشبه الموسيقى التصويرية خلف صراع هذه الأصوات التي تؤكد وجهة نظرٍ واحدةٍ؛ فجاءت لترثي الشاعر – عموماً – في شخص المتنبي الذي راح ضحية هؤلاء الملوك/ الأرانب، ثم يعود إلى الكوفة موطن المتنبي الأصلي، ليُشير من طرفٍ خفيٍّ إلى العراق في العصر الحديث، وكأن التاريخ يعيد نفسه، فما فعلته السُّلطة بالمتنبي يُمثل مرارةً يعانيها البياتي، فهما الاثنانِ عراقيان تأذيا من بطش السلاطين، مع الفارق؛ ولذلك يطلب من راية الحب أن تتمزق، وتمرغ عمائم هؤلاء الملوك/ العبيد، ثم يُغلق الحلقة بـ«اللعنة الثانية»، لأنه قد بدأها بـ«اللعنة الأولى»؛ فنجده يقول في ختام القصيدة:

«(9)

(اللعنة الثانية:)

أرى بعين الغيْبِ يا حضارةَ السُّقوطِ والضياعْ

حوافر الخيل والضِّباعْ

تأكلُ هذي الجِيَف اللعينةْ

تكتسحُ المدينةْ

تبيدُ نسْلَ العارِ والهزيمةْ

وصانعي الجريمةْ

أرى على قِبابك الغربانْ

تحجبُ وجه الشمسِ بالنعيبِ

يا جارية السُّلطانْ

أرى الخفافيش على نوافذ البيوت والحيطانْ

والنمل والفئرانْ»[17].

إنه يتوقع لهذه الحضارة – بكل مقوماتها – الزوال، فحوافر الخيل والضباع ستأكلها وتبيد نسلها وتقضي على هؤلاء الحُكام/ الجيف، لأنهم نسل العار، ولم يبقَ لها أي شيءٍ إلا الغربان والخفافيش والنمل والفئران، وكلها كائناتٌ لا توجد إلا في الأماكن الخربة، وقد أتتْ هذه اللعنة الثانية لتكمل الحلقة الدائرية المُفرغة.

وهكذا استطاع البياتي أن يتخذ من «المتنبي» قِناعاً ناجحاً، واتخذ من فِكره وفلسفته مرآةً عاكسةً لفلسفته ورؤيته هو بما يوهم بتعدد الأصوات المستقلة أو وجود هذه الشخصيات التاريخية، بينما هو نفسه الذي يُحرِّك هذه الأصوات ويُنطقها بتناغم وتوافقٍ عجيبٍ؛ فقد «استطاع البياتي – بأسلوبه المتميز في تركيب اللغة وتوظيف الرموز – أنْ يجعل من قصيدة القناعِ وسيلةً لضبط أبعاد رؤيته وتشكيل نغمته الخاصة في صياغة إيقاعه؛ ليرتفع قليلاً على جناحِ التخيل المُفارق للسطح الدلاليِّ المباشر، لا ليغيب في ضباب الرمز الذي يُغلِّف كثيراً من الشعر التجريديِّ، وإنما ليمسك بنموذجٍ تعبيريٍّ ناجحٍ يقيس تضاريس الأرض وهو يلتف حولها ويحتضن ما ينبعث منها من دخانٍ ويسقط عليها من قطر الندى»[18].

وتكمن قيمة هذا النص في تركيب تلك المستويات المتسعة لأصواتٍ متعددةٍ

تلتحم في قوله، وفي ذلك المزج الفريد بين تلك الأصوات لتؤدي في تكاملها وحدة ذلك النص الدراميّ.

### (ب) الأصوات المتوازية

وتتم على عكس الطريقة السابقة، إذ يقوم الشاعر بعرض وجهات نظره المختلفة عن طريق عدة أصواتٍ مستقلةٍ متوازيةٍ ينطق كلٌّ منها على حدةٍ، حتى وإن كانت كلها تعتمل في داخله، فمثلاً يقول محمد عفيفي مطر في قصيدة «تجسُّد»:

«أُمِّي ضَرَبَتْها صاعقةٌ خضراءْ

فانفجرتْ من قدميها العاريتين عروقُ الماءْ

وتمايلَ في إبطيها النخلُ ودارتْ ساقيةُ الأشجارْ

واختبأتْ في رِئتيها النارْ

وتكسَّر في عينيها بحرُ العنْبرِ والقَصْديرْ

***

أُمي... كانت تتقلبُ فوق سَريرِ الطَلَقْ

تسقيها شمسُ الصيف... فيندفق الأبناءْ

أمي ولدتْنا دواماتٍ بشريةً، تتراكض ترقص في الأبوابْ

***

أُمي هجرتنا ذات مساءْ

ركبتْ مركبة الهيضة والتيفوسْ

فرضعنا خشبَ المقصلةِ السوداءْ

وشربنا مطرَ السوسْ

ودخلنا في غاباتِ الخوفْ»[19].

إن القصيدة تتقولب في مونولوجٍ دراميٍّ بدأه الشاعر راسماً لوحةً تشكيليةً لما يدور في داخله، وقد أتى بتلك الأصوات على هيئة سردٍ قصصيٍّ يُشبه الحكاية الأسطورية، فمَن هذه الأم؟ وما المقصود بالصاعقة الخضراء؟ ومَن هؤلاء الأبناء الذين تشردوا...؟ ولكن بتأمل اللوحة قليلاً تظهر التفاصيل، فما الأم سوى «مصر»، وما الصاعقة الخضراء إلا زمن الخصب، وكانت النتيجة أن ظهرتْ فيها الأنهار والعيون، وانتشر النخيلُ والأشجار، ولكنَّ النارَ مختبئةٌ في رئتيها دليلاً على حرارة الباطن وغِنى أرضها بالثروات من الداخل.

ثم ينتقل إلى زاويةٍ أخرى، وكأن صوتاً آخر للشاعر نفسه أخذ يتابع القصة ليروي مشهداً آخر من حياة هذه الأم/ الأرض التي تقلَّبتْ في ذات يوم على سرير المخاض؛ لأنها أدركتها لحظة الطلق، إذ كانت حبلى بهذه الثروات الكثِّيرة، ولكنها ولدتْ دواماتٍ من البشر، ويُلاحظ أن الشاعر هنا يُؤسس لتعدديةٍ صوتيةٍ من خلال هذه الدوامات البشرية التي وُلدت من تلك الأم.

وبعد ذلك، يُتابع الشاعر بصوته - أيضاً - وبزاويةٍ ثالثةٍ، فيكمل القصة بفاجعةٍ مأساويةٍ حدثت لتلك الأم، فقد أصيبت بحمى النفاس بعد ولادتها، وتركتْ أبناءها مُشرَّدين دون رعايةٍ؛ فبدلاً من أن يرضعوا من لبنها رضعوا خشب «المقصلة»، بما تؤكده الكلمة من معاني الوأد والإعدام لكل شيءٍ؛ فدخل الأبناء في «غابات الخوف»، ولم يكتفِ الشاعر بهذه المحاورات الضمنية في داخل ذلك المونولوج الدراميِّ، وإنما استمر واصفاً ما قاله الأبناء بمجموعةِ أصواتٍ متوازيةٍ تنطق واحداً إثر الآخر في مشهدٍ أكثر دراميةً؛ فقال:

««كُنَّا في قلب النهر... ولم يمنحنا العالمُ رشفة ماءْ»

***

(صوت 1):

مَن يُنطقُ عنَّا الرعبَ الأخرسَ والأحلامْ؟

مَن يُشعلُ قَمرَ الجوعِ المطفأ

في بيتِ الأيتامْ؟

(صوت 2):

حنجرتي احترقتْ ضحكاً

وانطفأتْ أُغنيتي خَمراً وبُكا

وشبعتُ... فقد غنَّيتُ طويلاً في أَعْراسِ البُومْ

(صوت):

مَن يأخذُ مِنَّا الصوتَ المُحتبسَ المهزومْ؟

كي يحملَ صوت الطمي إلى أعتابِ الأرض

(صوت 3):

سأُصَّلي في ديوانِ الشِّعرِ صلاةَ النارْ

ليكونَ الخُبزَ الدامي صوتاً في الأوتارْ

والرعبَ الأخرس قافيةَ طينيةْ

(صوت 3 - متابعاً):

مِن خوْف الموتِ أموتْ

فاختبِئوا في كتفيَّ المُرتعشتين

كونوا جسدي

كونوا في حنجرتي صوتاً

وانسكبوا في قلبي، وانفجروا في عينيَّ الخابيتين

يا أبناء الزمن الأبكمْ

كونوا في شرياني الدم

لأجوعَ على بابِ العالمْ

وأدقَّ الخنجرَ في عينيه

وأغرسَ قافية الخُبز الدامي

كونوا قلبي؛ كي أغرسَ في القمرِ المُعتم

رُمح الأشعارْ»[20].

فقد ارتفع الخطُّ الدراميُّ كثيراً بإضافة هذه الأصوات بشكلٍ مُستقلٍ ودون التدخلِ في وجهة نظرها أو الكلام نيابةً عنها، فيأتي الصوت الأول متحسراً على حال الأبناء الذين تحوَّل حالهم، وهو معهم، بعدما كانوا «في وسط النهر»، وهذا يدل على أن الوطن كان يمنح الرغد للعالم، فكيف صار أبناؤه يَستَجْدون الآن؟ ولم يمنحهم أحدٌ رشفة ماءٍ؛ ولذلك فهو يتساءل عمن يصلح حالهم، فيزيل عنهم الرعب، ويطعم أبناءهم الجوعى، ويشعل قمرهم بعدما انطفأ.

ونلاحظ ذلك الخيط الدقيق بين رغيف الخبز والقمر المُطفأ، فقد جمعا بين الاستدارة والقتامة، ثم اقتران ذلك كله بالجوع في بيت الأيتام الذين فقدوا رعاية أمهم التي ماتت حين ولادتهم، وما أدَّى إليه كل ذلك من شعورٍ بمدى الفجيعة، ويتمنى هذا الصوت رجوع القمر إلى ضوئه، أي عودة الأم إلى سالف عهدها ورعاية أبنائها.

ثم يأتي الصوت الثاني مُخالفاً الصوت الأول، فلم يتفجع أو يتألم لما حدث مثله، وإنما يضحك حتى تحترق حنجرته من الضحك الذي يُشبه البكاء، حيث سَكِرَ بدموعه وشبع تحسرّاً وكرَّر نداءه كثيراً، حتى صار هذا النداء كالغناء، إنه لا يُغنِّي لأحياءٍ، وإنما يُغني في «أعراس البوم»، وما تحمله هذه الكلمة من معاني الخراب الذي لا يسمعه فيه أحد.

ويأتي – بعد ذلك صوتٌ – بلا رقم، وهذا دليلٌ على أنه لم يشترك في هذا الحوار بشكلٍ ظاهرٍ، وإنما يقول ذلك لنفسه فَيتمنى خروج صوته المكتوم في داخله: «مَن يأخذ منا الصوت المحتبس المهزوم؟»؛ لعل الطمي يعود إلى هذه الأرض التي أصابها الجدب؛ فتعود إلى سابق مجدها، وتستعيد ثرواتها مرةً ثانية، وتُعرض عن ذلك الجُبن لتستردَّ سيادتها السالفة وعزتها الغابرة.

وبعد ذلك، تأتي المساحة الكبيرة للصوت الثالث الذي يتضامن مع الصوت المحوريِّ: (صوت الشاعر)، فهو الذي سيُصلي في محراب الشعر صلاةً تُذكي النار في كل ما هو

مطفأ حتى يطير الرعب الذي ألجمهم، وهو الذي سيأتي بالطين الخصب لتعود الزروع إلى سابق عهدها، ولكنه سرعان ما يصيبه الخوف هو الآخر؛ فيطلب المدد من الأصوات الأخرى؛ لأنه لا يستطيع بمفرده أن يعمل أي شيءٍ لإنقاذ أبناء تلك الأم العملاقة، فمهما أوتي من قوةٍ فهو فردٌ واحدٌ؛ ولذلك يطلب من الآخرين المساندة المادية والمعنوية: «كونوا جسدي، كونوا في حنجرتي صوتاً، اختبئوا في كفَّيَّ المرتعشتين، انسكبوا في قلبي، انفجروا في عينيَّ الخابيتين، كونوا في شرياني الدم...».

فكل هذه الأفعال الآمرة تدل على أن الشاعر نصَّب صوتَه أميراً على تلك الأصوات، ولكنه لن ينتصر ويُحقِّق لكل واحدٍ منهم ما تمناه إلا بدعمهم له، لأن هدفهم واحدٌ، وهو إعادة ذلك الوطن/ الأم إلى سابق عهده، فيمتلئ بالثروات ويضيء قمره مرةً أخرى، بانتزاع حقوقه من العالم الذي أخذها ثم جحدها ورفض مساعدتهم.

وهكذا نجح الشاعر في صوغ هذه التجربة في قالبٍ ديناميٍّ يحتويه مونولوجٌ دراميٌّ طويلٌ يعتمد على تعدديةٍ صوتيةٍ ذات منهجٍ دراميٍّ مكثَّفٍ بطريقةٍ فريدةٍ لها مقومات نجاحها وعناصر تأثيرها التي تحررت من القالب التقليديِّ والغنائية المعهودة، وقد تتفوق تجربة البياتي السابقة على تجربة عفيفي مطر هذه: «تجسّد» في دراميتها، ولكن ذلك لا ينفي ما تفرد به عفيفي مطر؛ لأن التقنية مختلفةٌ في طريقة توظيفها، فبينما يعتمد مطر على مجموعة أصواتٍ مستقلةٍ تنطق بالتتابع، نجد البياتي قد تبنى صوتاً أساسيّاً لشاعرٍ قديم واستنطقه هو ومعاصروه بزوايا خاصة مختلفةٍ وبأبعاد نفسية داخلية، ومتمردةٍ خارجيةٍ، ثم أخذ يدير بينها حواراً دراميّاً لتؤدي وجهة نظره الخاصة، دون أن يظهر صوته مباشراً كما ظهر صوت مطر في نهاية القصيدة.

وهناك قصائد متعددةٌ أفادت من هذه التقنية في إثراء تجربتها والبُعد بها عن التقليدية يصعب الإلمام بكل تفاصيلها في هذا الموضع، فلكل تجربةٍ كيانها الخاص وبصمتها المتفردة وتحتاج إلى استفاضة وتقصٍّ في تحليلها والموازنة بينها وبين غيرها من التجارب[21].

### (ج) تعدد الأصوات بين الغنائية والدرامية

في تجارب أخرى، يحاول الشاعر توظيف الأصوات المتعددة، ولكنه لا يستطيع

الفكاك من الطابع الغنائيِّ، ونجد تلك الأصوات المتعددة لا تحمل إلا صوته المنفرد، فتتحول هذه الأصوات حِليةً شكليةً فحسب تستوي مع الصوت الفرديِّ الغنائيِّ، ولكن ضِمن أصواتٍ متعددةٍ شكلاً لا موضوعاً، ومن ذلك قول توفيق زياد في قصيدة «مقتل عواد الأمارة»:

«الصوت الأول:

على الأسفلتِ ماتَ اليوم «عوَّاد الأمارةْ»

رغيفُ الخُبْزِ في يده،

وفَوْقَ الكتف فأسْ

رصاصاتٌ ثلاثٌ

جئنه يصفرنَ

من صوبِ البيادرْ

وحتى اللمعة البيضاء

من عين «المُسدَّسِ»، ما رآها

كان يحلم بالمطرْ.

الصوت الثاني:

كان عوَّاد الأمارة طيباً، شهماً، شجاعاً

يُطعم الأرض إذا جاعت

جبيناً وذراعاً

كل ما كان...

رصاصاتٌ ثلاثٌ

غِبنَ فيه فتداعى

الصوت الثالث:

كان يهوى الضحكَ والأطفالَ

والتبغَ المحلي

كان يهوى الرقص في الأعراسِ والشايَ الثقيلْ

وحكايا الخيل والفرسان والماء المُعطرْ...»[22].

وتظل هذه الأصوات تتعاقب بذكر مواقف وصفاتٍ لبطل القصيدة دون أي تفاعلٍ دراميٍّ، وكأنها مجموعةٌ من المُقطّعات الغنائية في رثاء ذلك الفدائيِّ المقتول، فكلها تسير في اتجاهٍ واحدٍ، وهو الحزن والتفجع في شكلٍ سرديٍّ لا يحيد عن صوت الشاعر الأساسي حتى نهاية القصيدة التي اختتمها بما سمَّاها «تهليلة جماعية»، وهي الأخرى لا تختلف شيئاً عن الأصوات السابقة.

وهذه القصيدة تُذكرنا بقصيدة صلاح عبدالصبور: «شنق زهران»، ولكن عبدالصبور كان أكثر نجاحاً، إذ لم يتخذ أصواتاً تُعدد صفات زهران، وإنما اعتمد على الارتداد المتداخل، ليجعل قتل زهران شرارةً لثورة الآخرين على الظلم، ولكن توفيق زياد استخدم قالباً لا يتناسب وموضوع القصيدة، أو لم يُوفق بالقدر الكافي في صنع خطٍ دراميٍّ لهذه الأصوات حول مقتل «عواد»، حتى إنه قد جاء في آخر القصيدة بما يشبه الجوقة المسرحية؛ فقال:

«تهليلة جماعية:

وَسِّدوه... بطن هذي الأرض، يا إخوته

إنَّ هذي الأرض كانت دائماً مُهجته

إنها كانت، ومازالت لعوَّاد الأمارةْ

أمه... أمته

فاحفظوها... واحفظوا القبر الذي غيَّبه

احفظوه... واحفظوا خضرته...»[23].

فما الذي يُميز صوت هذه التهليلة عن بقية الأصوات؟ إن مضمونها يصلح لأي صوتٍ من الأصوات السابقة، وكلها تصلح لصوت الشاعر المباشر الذي يرثي «عوّاد الأمارة»، وهذه التهليلة جاءت خطابيةً وملأى بأفعال الأمر: «وسِّدوه، احفظوها، احفظوا القبر، احفظوه، احفظوا خضرته...»، وهذه الخطابية تُفسد الهيكل الدراميَّ للقصيدة؛ لأنها سارت على امتداد النص كله، وتظهر أنها للشاعر نفسه وليست للجماعة، فالجماعة لا تأمر نفسها، وقد جاءت قصائد كثيرةٌ على هذه الشاكلة لم تنل حظها - كذلك - من النجاح الدراميِّ الذي حققتْه التجارب السابقة[24].

وعلى هذا، فإن تعدد الأصوات ليس زركشةً شكليةً أو حليةً دراميةً، وإنما هو تعبيرٌ عن تباين الرؤية وتصارعٍ وجهات النظر وصراع الأفكار، فمن طبيعة هذه الأصوات المتحاورة أن يجعل كلٌ طرفٍ منها الطرفَ الآخر موضوعاً له؛ فيتصارع معه حول مفاهيم أو نظرياتٍ معينةٍ، أو يدعم أحدها الآخر أو الآخرين؛ ليؤكد أو يؤكدوا جميعاً رؤية الشاعر حول موضوعٍ ما أو وجهة نظرٍ ما.

***

## هوامش الفصل الثالث

(1) Roger Fowler:A Dictionary of Modern … ,op. cit p 50 - 51

(2) ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، م. س.، ص 88، وينظر – كذلك – محمد عناني: الشعر المسرحي، م. س.، ص 48.

(3) محمد عناني: الشعر المسرحي، م. س.، ص 49.

(4) السابق، ص 49.

(5) يُراجع مارتن والاس: نظريات السرد الحديثة، ترجمة: حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1998، ص 179.

(6) Tzvetan Todorov: divination of poetics .Twentieth Century of Literary Theory .London 1990 .P 131.

(7) لاجوس آجري: فن كتابة المسرحية، م. س.، ص 416، وكذلك نبيل راغب: موسوعة الإبداع ، م. س.، ص 233.

(8) محمد فكري الجزار: الخطاب الشعري، م. س.، ص 54.

(9) أمل دنقل: البكاء بين يدي زرقاء اليمامة، ضمن الأعمال الكاملة، م. س.، ص 85 و86.

(10) السعيد الورقي: لغة الشعر العربي الحديث – مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، دار المعارف، ط 2، 1983 ،ص 178، وتنظر – كذلك – رجاء عيد: الأداء الفني، م. س.، ص 6.

(11) أمل دنقل: البكاء بين يدي زرقاء اليمامة، م. س.، ص 86 و87.

(12) ديوان «أحلام الفارس القديم»: ضمن الأعمال الكاملة، م. س.، ص 397 و398.

(13) رجاء عيد: الأداء الفني، م. س.، ص 60.

(14) ديوان «النار والكلمات»: ضمن الأعمال الكاملة، دار العودة، بيروت، ط 4، 1990 ،(1 /497)، وقد صدر هذا الديوان في طبعته الأولى في بيروت، 1964 ،وينظر – كذلك – يسري خميس: في قصيدة «دروس أطفال بحر البقر»، من ديوان «التمساح والوردة»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993 ،ص 79.

(15) عبدالوهاب البياتي: النار والكلمات، م. س.، (1/498).

(16) السابق، (1/499).

(17) نفسه، (1/500).

(18) صلاح فضل: قراءة الصورة، م. س.، ص 53.

(19) ديوان «رسومٌ على قشرة الليل»: الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، ليبيا، ط 2، 1978، ص 85، وقد صدرت الطبعة الأولى عن دار آتون، القاهرة، 1972. وينظر – كذلك – وصفي صادق: في قصيدة «ولا عزاء للشعراء»، من ديوانه «بكائيات عربية في المنفى»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993، ص 19، وكذلك أحمد عنتر مصطفى: في قصيدة «افتتاحية النار»، من ديوانه «مريم تتذكر»، م. س.، ص 79.

(20) رسوم على قشرة الليل، م. س.، ص 86 و87.

(21) ينظر – مثلاً – صلاح عبدالصبور: في قصيدة «الموت بينهما»، من ديوانه «الإبحار في الذاكرة»، ضمن الأعمال الكاملة، م. س.، ص 706، وكذلك أمل دنقل: في قصيدة «موت مغنية مغمورة»، من ديوانه «البكاء بين يدي زرقاء اليمامة»، م. س.، ص 108.

(22) ديوان «ادفنوا أمواتكم وانهضوا»: ضمن ديوان «توفيق زياد»، دار العودة، بيروت، 1970، ص 244.

(23) ديوان «ادفنوا أمواتكم وانهضوا»، م. س، ص 245.

(24) ينظر – على سبيل المثال – كمال نشأت: في قصيدة «البلبل»، من ديوانه «أحلى أوقات العمر»، ضمن الأعمال الكاملة، م. س.، (427/1).



## الفصل الرابع

# تقنية الجوقة (Chorus)

الجوقة هي الجماعة، وقد استُخدمت بلفظة «كورس» حين بداية تعرُّف العالم العربيِّ إلى المسرحِ الأوروبيِّ، ثم أُطلقت لفظة «الجوقة» على الفرقة التمثيلية، والجوقة – مسرحيّاً – مجموعةٌ من المُغنين أو الراقصين أو الصامتين أو المُعلقين، تؤدي وظيفتها مجتمعةً أو متفرقةً، وتشترك الجوقة في التمثيل بتعليقها على الأحداث أو بتحاورها مع المُمثلين أو بصَمْتها المُعبِّر[1].

### دور الجوقة في الدراما القديمة

كان للجوقة شأنٌ عظيمٌ في الدراما الإغريقية، سواءٌ كانت «تراجيديا» أو «كوميديا»؛ وذلك لأن المؤلف المسرحيَّ كان يلجأ إليها لقلة عدد الشخصيات التي ستقوم بهذه الأدوار المتعددة على المسرح؛ ولذلك كان يوظف الجوقة للتعليق على الأحداث أو شرحها أو سرد الأحداث صعبة التنفيذ على المسرح.

يقول «نيتشه» في كتابه «مولد التراجيديا من روح الموسيقى»: «إن التراجيديا لم تكن في الأصل سوى جوقة، والحق أن الجوقة كانت الأساس الذي نشأت عليه

التراجيديا الإغريقية في أول عهدها، وعلى الرغم من اختلاف دور الجوقة وحجمها في المسرحيات الإغريقية، فإن كُتَّاب التراجيديا جميعاً - دون استثناء - قد حرصوا على أن تكون أغاني الجوقة جزءاً لا يتجزأ من مسرحياتهم، ومما يدل على أن التراجيديا الإغريقية قد تطورت في الأصل عن الإنشاد، أن جميع التقسيمات التي ذكرها أرسطو أنها أجزاءٌ للتراجيديا، تشير إلى أن الجوقة أساس التراجيديا، وأن المسرحية تُقسم حسب دخولها وخروجها وأغانيها، هذا بالإضافة إلى العنصر الغنائيِّ الذي كان أحد مكونات التراجيديا»[2].

**ويتلخص دور الجوقة في التراجيديا الإغريقية في ما يلي:**

(أ) توضيح الأحداث والتعليق عليها، وكذلك التخفيف من حِدة التوتر الذي يحسُّ به المشاهدون من جرَّاء تتابع المواقف التراجيدية العنيفة، وينبغي أن تكون الكلمات التي تُعلِّق بها الجوقة على الأحداث مرتبطةً بالموقفِ الدراميِّ، وحتى لو افترضنا أن الجوقة كانت تُعبِّر عن آراء الكاتب أحياناً، فإن ذلك كان يتم بطريقةٍ طبيعيةٍ دون افتعالٍ أو سفسطةٍ أو فلسفة ظاهرةٍ، بحيث تكون أناشيد الجوقة مكملةً للمشاهد التمثيلية ومرتبطةً بما جاء فيها ارتباطاً طبيعيّاً، فالجوقة في التراجيديا تمنح المشاهدين لحظاتٍ من الإثارة الهادئة، يمكن عن طريقها أن توضح لهم ما يدور من أحداثٍ، وأن تُعلِّق على المواقف الدرامية، بحيث تربط كل مشهدٍ بالذي يليه.

أما في ما يختص بالتخفيف من حدة التوتر، فإن الجوقة كانت تستوعب خوف المتفرج الناشئ عن متابعته للأحداث العنيفة، ثم تُهيِّئُهُ لخوفٍ جديدٍ؛ حتى لا يكون وقع الفاجعة عليه قاسياً، وحتى لا يضيع المغزى التراجيديُّ في خِضمِّ انفعالاته المتلاحقة، وكذلك كانت الجوقة تلطف الجو بأناشيدها ورقصها.

(ب) القيام بدورٍ تمثيليٍّ، بمعنى أن تشترك الجوقة في الحوار مثل الممثلين الآخرين، ويكون حديثها أو إنشادها جزءاً من موضوع المسرحية، وذلك لا يعني أنها إحدى الشخصيات الرئيسة في المسرحية؛ ولكنه من المُفترض ألا تشترك الجوقة في الصراع الدائر بين الشخصيات، وإنما تلزم الحياد التام، وتبقى في مكانها تراقب الفعل الدراميَّ، وعلى هذا فهي تُعد في خارج الأحداث مهما اشتركتْ في الحوار، إذ إنها لا تملك إرادة التغيير، وليس هذا قصوراً منها بقدر ما هو نتيجةٌ لطبيعة دورها،

فهي ليست صانعة الأحداث، وإنما مُجرد مُشاهدٍ لها، وهي لا تقرأ الغيب حتى تُحذِّر الأبطال مما سيحدث، لأن الصراع في التراجيديا يخضع لحتمية القَدَر.

(ج) التعبير عن الرأي العام، بمعنى أن تمدح الأفعال الطيبة، وتذّم الأفعال الشريرة، وتتعاطف مع البطل في محنته، ولكنها لا تتوانى في نقده حينما يَحيد عن الحق، فهي تُمثل الرزانة في العقل، والوقار في التصرف بقدر وقار ملابسها وأقنعتها، وتكون خَيِّرةً في عالم الأبطال الذين يترددون في هاوية العذاب بسبب هفواتهم وآثامهم[3].

وقد عاب بعض النقاد دَوْرَ الجُوقة السلبيَّ المُتخاذل في المسرح الإغريقيِّ، ويمكن الدفاع عنها بأنها لا تصنع الأحداث، وإنما هي مجرد مراقبٍ مثل مراقبة الشعب للشخصيات السامية التي لا يمكن له أن يتدخل في تصرفاتها، إنها مثل جمهور النظارة في المسرح، وهي تمثل الإنسان المتوازن الذي لا يؤرقه طموحٌ مدمِّرٌ، ولا تعصف به رغباتٌ جامحةٌ، إنها تُمثل الاعتدال في القول والفعل، وليست كالبطل التراجيديِّ الذي لا يتقيد بمثل هذه القيود التي تغلُّ رغبته وقدرته؛ ولذا يحلو له أن يتخطى الحدود ويخرج عن النواميس، ومن أجل ذلك وضع شعراء الإغريق «الجوقة» لتكون شاهداً على أفعال البطل، فهي باعتدالها تُظهر شططه، وباتزانها تُظهر تهوُّره، وبتواضعها تُظهر غَطرسَتَه، وبقناعتها تُظهر طموحه[4].

**وأما عن دور الجوقة في الكوميديا الإغريقية، فيمكن تلخيصه في ما يلي:**

(أ) التنوع والجرأة، فلم يقتصر الأمر على غِنائها لأحد الأناشيد، وإنما – أيضاً – كانت حركة أفرادها تكثر وتتنوع، ولكن الفواصل الغنائية في الكوميديا أقل ترتيباً وأقصر طولاً من مثيلتها في التراجيديا[5].

(ب) الشغب والحماسة، بينما كانت الجوقة في التراجيديا تُهدئ الشخوص، نراها في الكوميديا تُثير الشخصيات وتُحمس بعضها ضد الآخر، وتنحاز إلى صف المنتصر مهما كانت صفاته ضد المهزوم، وتتصف بالخِفَّة والنشاط وتتحدث إلى الجمهور بشكلٍ مباشرٍ لتُوضح له ما غَمُضَ.

(ج) الفصل بين الأحداث، بينما كانت الجوقة في التراجيديا تربط بين الأحداث والمشاهد، نجدها في الكوميديا تفصل بين الأحداث أكثر مما تربط، ويمكن أن تُغنِّي

- حين دخولها المسرح - أغنيةً ليس لها علاقة بالأحداث.

(د) كانت الجوقة في الكوميديا القديمة تقوم - إلى جانب ما سبق - بإلقاء خطابِ مباشرٍ إلى الجمهور يسمى (Para basis) ،وهو خطابٌ مُطوّلٌ تنتفي فيه عن الجوقة شخصيتها المسرحية؛ وذلك لأنها تتحدث فيه إلى الجمهور مُعلِّقةً على أحداثٍ تهمه أهميةً مُباشرةً، ويأتي هذا الخطاب في نقطةٍ فاصلةٍ من أحداث المسرحية[6].

وقد قلَّ العنصر الغنائيُّ في الكوميديا الحديثة، واضمحلَّ دور الجوقة إلى درجةٍ كادت معها ألا تشترك في الحوار، وكذلك اختفى خطابها تدريجياً، حتى إنها تكاد يختفي دورها تماماً؛ «لأن الدراما الحديثة أصبح فيها الشعر الذي تؤديه أقرب إلى النثرية، وقد كانت الجوقة عصب الدراما القديمة بفرعيها، وكان ازدهارها مرتبطاً بازدهار المسرح الإغريقيِّ القديم، وحين صارت إلى زوالٍ صار المسرح الإغريقيُّ نفسه إلى زوالٍ»[7].

ولما رأى الشاعر المعاصر هذه الأدوار التي تلعبها، قام بتوظيفها في شعره ليضيفَ إلى صوته أصواتاً أخرى تروي الأحداث أو تُشارك فيها أو تُعلق عليها: أتساند صوته أو تناقضه؟ وقد تَمَّ ذلك على النحو التالي:

## اتجاهات توظيف الجوقة في بناء القصيدة:

### (أ) - رواية الأحداث:

من الشعراء مَن أسند إلى الجوقة كل شيء بحيث تقوم هي بدور البطولة، وكأنها الصوت الوحيد في النص، وهذا ما كان يحدث حين البداية في المسرح الإغريقي، إذ كان الاعتماد التام على الجوقة في رواية الأحداث، فمثلاً يقول أحمد عنتر مصطفى في قصيدة «توقيعات على أناشيد الجوع والحصاد»:

«جوقة:

... في البَدْءِ كان الخِداعْ...

وكان صمتُ الضحايا

وكان خيْطُ النَّزيفْ

ينسابُ بين الخطايا

وكان حُلمُ الرَّغيفْ

يغزو عيونَ الجِياعْ

فكانْ...

فكان بَدْءُ الصِّراعْ»[8].

لأول وهلةٍ، نجد أن الفعل الماضي «كان» قد تكرر سِتَّ مراتٍ، ليدل على أن الجوقة تعتمد على نفسها بالسرد والحكاية، ونجدها تتوجه إلى الجمهور بطريقةٍ موسيقيةٍ موقعةٍ حتى يظل صداها في أذنه، وهذا هو الأسلوب الذي يُناسب هتافات الجوقة الجماعية؛ فتظهر تلك الموسيقى الناتجة عن تبادل المجموعات المتشابهة، مثل: «الخداعْ، الجياعْ، الصراعْ»، وكذلك «النزيفْ، الرغيفْ»، و«الضحايا، الخطايا»، وقد جاءت كلها في الزمن الماضي لتدل على تأصُّل الظلم، وخاصةً ظلم الحكام للرعية؛ ولذلك كثرت الضحايا، وحلم الضعفاء برغيف الخبز؛ ولم يحصلوا عليه فجاعوا؛ حتى نشأ الصراع.

ثم يتقدم صوتٌ من أصوات هذه الجوقة، إذ إنه «حينما يتقدم المتكلم الفرد من بين فريقِ الجوقة على المنصة؛ فإن حدثاً ما سيبدأ في النمو، وهذا هو الحدث النمطيُّ الأوَّليُّ للدراما التي وجدتْ نفسها فيه كما وجدتْ صوتها؛ لأنها حينما وُلدت كانت تعتمد عل الفكرِ أولاً»[9].

ولم يكتفِ الشاعر بذلك، وإنما – أيضاً – ضمَّن صوت أبي ذر الغفاريِّ – رضي الله عنه – في هذا الصوت الذي انفرد عن الجوقة، فقد كان أبو ذرٍّ يقول: «عجبتُ لمن لم يجدْ قوت يومه كيف لا يخرج على الناس شاهراً سيفه؟»؛ فيقول:

«عجبتُ كيف لا يسلُّ قلبه الجريء سَيْفا،

وينتضي سِنيَّ عُمرِه حِراباً،

من لم يجدْ في الأرضِ قُوتَ يَومِه

فنامَ واستماتَ... واستكانْ

يُفتش في الترابِ، يقبض السرابا

ويستظل بالهجيرِ صيفا»[10].

ثم ينفرد صوتٌ آخر من أصوات هذه الجوقة التي بدأت مجتمعةً، ثم أخذت تُعبِّر عن نفسها صوتاً بعد آخر، ويأتي هذا الصوت متضمناً أصوات كلِّ مَن قالوا: «لا» في وجه حاكمٍ ظالم، بدءاً بالإمام عليٍّ، رضي الله عنه، ومروراً بابنيه من بعده: «الحسن» و«الحسين»، وغيرهم ممن وقفوا في وجه معاوية؛ فكان ينفيهم ويعذبهم ويحاربهم ويحوك لهم الدسائس، ولكن النفي أو التعذيب، أو حتى القتل، ليس مَوتاً، من وجهة نظر هذا الصوت، وإنما هو السكوت عن الحق؛ ولذلك فهو يرفض هذا السكوت، قائلاً:

«وأنتَ تُتقن الحديثَ يا معاويةْ

ولستُ أُتقنُ السكوتْ

وإنْ يكُنْ – كما زعمتَ – مِن ذَهبْ

فالصمتُ عنكبوتْ

يا سيِّدَ الأماجد العَربْ

منفايَ ليس أن أُغادر المدينةْ

وليس أن أُفارق الحياةْ

منفاي أن أعيش صامتاً

وأن أعيش أخرسَ العينينِ مُطفأ الشِّفاهْ»[11].

فقد ظهر هذا الصوت في البناء الدراميِّ للقصيدة، ليصنع تلك المفارقة الحادة بين ما يقوله معاوية – بوصفه رمزاً لكل أميرٍ أو ملكٍ – في خُطَبه الجوفاء التي لا تُسمن ولا تُغني من جوعٍ، وما هو واقعٌ من فقرٍ وجوعٍ وقَهرٍ؛ ولذلك يثور هذا الصوت عليه؛ لأنه لا يُحسن الصمت كما يُحسن هو الكلام، فالصمت موتٌ في نظره.

ثم يعود هذان الصوتان إلى صف الجوقة الكبيرة فيتحدان مع صوتها؛ ليتحول

ما يُشبه الثورة التي تدين كل مظاهر الخداع والنفاق في ذلك الأمير، فتعود إلى النبر العالي بصوتها الجماعيِّ الصارخ؛ فتعلنها صريحةً مدويةً، قائلةً:

«على مشارف المِحَنْ

نجوعُ يا مُعاويةْ

ولم تَجُدْ سنابلُ الكلامِ بالحبوبْ

وليس يُشبعُ البطونَ ما تقولُه

على موائد المُجالسةْ

وما تصبّه على موائدِ المؤانسةْ

نعرى...

وليس يُدفئ البدنْ

ما يغزل اللسانُ من ملابس

تعرى بها القلوبْ!!

تعرى بها القلوبْ!!

***

سِراجُنا الوحيد

حينما انطفأْ

ومالَ في الترابِ... وانكفأْ

وامتصَّتْ الرمالُ منه الزيتْ

أوصدتَ بيتَ المالِ...

دوننا. أأنتَ ربُّ البيتْ...؟؟!!

***

الفقرُ يا أميرنا

قد جرَّد السَّيْفَيْن:

الجوعَ للحياة والظمأْ

أَلاْ يُمزِّقُ الصُّراخُ مضْجعك...؟؟!!

لا تُكمِّم الأفواه يا أميرنا... ولا تُصمّ مَسْمعكْ

فالفقرُ إن مضى إلى مدينةٍ

يصيحُ فيه الكُفْرُ:

خُذني إذنْ معكْ!!

خُذني إذنْ معكْ!!

خُذني إذنْ معكْ!!»[12].

إن هذه الصيحات الجماعية للجوقة، تشبه هتافات المظاهرات ضد الظلم، فهي تنبعث قويةً مدويةً كطلقات الرصاص، وهي – أيضاً – تُؤازر الفكرة وتُعضِّد الصوتين السابقيْن اللذيْن خرجا منها فعبَّرا عن رأييهما ثم عادا إليها مرةً أخرى، فهي لا تنخدع بمعسول الكلام؛ لأن الواقع أبلغ من كل كلامٍ أو خُطَبٍ يخدعهم بها الأمير.

وقد نجح التضمين، وانفصال بعض أصوات الجوقة ثم عودتها وهتافها مع البقية، في صُنع هذا القالب الثوريِّ الدراميِّ للقصيدة، التي اعتمدت كُليةً على الجوقة، والتي بدأت متحدةَ الأصوات وانتهتْ كذلك بصياحٍ يتضمن مقولة أبي ذرٍّ مرةً أخرى: «إذا ذهب الفقر إلى بلد قال له: الكُفر خذني معك»، ثم يتم ختام هذه القصيدة الدرامية بصيحاتٍ مدويةٍ متكررةٍ، وهي تُحمس المتلقي؛ لأنها تنطق بضميره الرافض للظلم، ومن هنا يتأكد نجاح الشاعر في نسج التجربة بهذه الطريقة.

«إن نجاح أي شاعرٍ في استلهام الموروث وتنمية آفاق التعبير، يتوقف – عادةً – على وعي الشاعر بأهمية ما يستلهم، وبكيفية الاستلهام الإشاريِّ إلى الرمز أو

الحدث، فالعمل الإبداعيُّ وبخاصةِ الشعريّ لا يحتمل استرجاع الحدث بتفاصيله، ولا يحتمل – أيضاً – إعادة صياغته، إذ يكفي التلميح إليه أو الإشارة، واستدراج القارئ لكي يستكمل الحالة ويندمج شعوريّاً في ما تخلقه من الإيحاء والانفعال»[13] ، وهذا ما فعله الشاعر في هذه القصيدة الدرامية التي استعانت بتوظيف تقنية الجوقة في بناء قالبها غير التقليديِّ.

## (ب) - حوار الجوقة مع الصوت المحوريّ

في بعض التجارب الشعرية، تقفز الجوقة إلى قلب الحوار، وأحياناً تكون رجاليةً أو نسائيةً أو متجانسةً (أي من الرجال والنساء معاً)، حسب رؤية الشاعر، ويمكن أن يصفها الشاعر بأوصافٍ مختلفة، مثل: «أصوات غاضبين، ثائرين...»، ثم يختار لكل مجموعةٍ دَوْرَها الذي يتناسب وطبيعة الحوار الذي تؤديه، فمثلاً يقول حامد طاهر في قصيدة «مشهد من مسرحية مرفوضة»:

«المنظر:

قيثارةٌ... تقلصتْ أوتارُها من الجليدِ

سوى وترْ

انساب منه اللحنُ في ضراوة الشَّرَرْ

للجالسين تحت سُدَّة المطرْ

عيونهم مشدودةٌ إلى نهاية الطريقْ

هناك حيث لا يلوح أي شيءْ

وحيْثُ يُظلم الأفقْ...»[14].

فهذا تصميمٌ لخلفيةِ «مسموعةِ – مرئيةِ» لها مقوماتها البصرية التي تخدم الإطار الدراميَّ، فهي تشبه الخلفيةَ التي تُصمم لمسرحيةٍ أو مشهدٍ سينمائيٍّ سوف تدور أحداثه أمام هذه الخلفية (السمع – بصرية)، وهذه المؤثرات تُعطي قيمةً تآلفيةً مع الصورة الأدائية الدرامية للمشهد؛ فتساعد على إبراز محتواها الدراميِّ وتزيد

عناصر جذبها، و«هذا الاستخدام الدراميُّ لهذه المؤثرات يشبه إلى حدٍّ كبيرٍ علامات الترقيم في اللغة؛ لأنها توضح مُراد الجُمل والعبارات بشكلٍ جيدٍ»[15].

ثم يدير الشاعر حواراً بين صوتٍ محوريٍّ يخاطب الجوقة التي تُمثل الجمهور المنتظر على قارعة الطريق، فيسألهم عن سبب وقوفهم منتظرين، ثم تأتي الطامة الكبرى حين ينعى هذا الصوت لهم ذلك الراهب الذي ينتظرون عودته بلهفةٍ؛ فيقول:

«يا إخوتي...

معذرةً إذا فَجَأْتُكُم بأسوأ الخَبَرْ

راهبكم دفنتُه من ليلتينْ

[أصوات غاضبين...]:

– شَرٌّ حملتَه لنا...

– الشؤمُ في خُطاكْ

– مَنْ قتَلَه؟

– ما كان في جثمانه مكانُ قتلْ!

– إذنْ... فكيف ماتْ؟

– معذرةً يا إخوتي إذا فجأتكم بأسوأ الخبرْ

لقد وجدتُ أنفَه من التراب سُدّ»[16].

فهذا ملمحٌ دراميٌّ جديدٌ جعل هذه الجوقة ترد متواليةً، وسماها «أصوات غاضبين»، ولكنها لم تردّ بطريقةٍ إنشاديةٍ موحَّدة، وإنما جاء كل صوتٍ بمفرده، وقد جاءت ردودها متواليةً واحداً بعد الآخر في سرعةٍ تُعبِّر عن غضبهم واستيائهم من الخبر وحامله، وجاءت عباراتها مُنوعةً بين الخبر والإنشاء، فمنهم من يستفهم عمن قتله، ومن يلعن ذلك الصوت الناقل للخبر، ومن يتساءل عن كيفية قتله أو موته.

وتأتي المفارقة العجيبة في أن ذلك الراهب الذي ينتظره الجميع ليزيل عن أنوفهم وصدورهم ما عَلَق بها من التراب، يموت بالسبب نفسه الذي يُعانونه

وينتظرونه ليعالجهم منه، وهو انسداد أنفه بالتراب، ولا ندري: أالتراب نفسه الذي كان يسدُّ أنوفهم هو الذي سدَّ أنفه فلم يستطع أن يفعل شيئاً لنفسه، أم أنه من كثرة التراب الذي خلَّصهم منه زُكم أنفه حتى سُدَّ، ومات على أثر ذلك؛ فيكونون السبب بموته؟ وبذلك ربما يكون الصوت الذي يُكلمهم صوت الشاعر نفسه الذي تقلَّد منصب الحكيم؛ ولذلك فهو لم يَشْكُ انسداد أنفه مثلهم، وهو يُوقن أن فاقد الشيء لا يعطيه.

إن هذه التجربة قد نجحتْ دراميّاً في توظيف عدة تقنياتٍ، مثل توظيف الخلفية، ثم ارتفاع الصراع - على الرغم من قصره - حتى وصل إلى أزمةٍ، وهي انتظار الراهب الذي لم يأتِ، ثم يأتي الحلُّ السلبيُّ لتلك العُقدة؛ وهو موت الأمل في الخَلاص، واختتامها بالمُفارقة التي تؤكد أن الأمل نفسه مات بالطريقة نفسها التي تكاد تقتلهم، فـ«هذه الأصوات التي يوظفها الشاعر مُجتمعةً ومنُفردةً، تُعبِّر عن أبعادٍ فكريةٍ وشعوريةٍ متصارعةٍ من أبعاد رؤية الشاعر، أكثر مما تعبر عن أحداثٍ دراميةٍ كما يحدث في المسرحية التي يكون هدفها التطور والنمو، أي أن هذه الأصوات المتصارعة في القصيدة بمقام رموزٍ لأفكارٍ مُعينةٍ تتحرك في وجدان الشاعر وتموج بها أحاسيسه»[17].

وقد تتنوع أشكال الجوقة المتحاورة بين رجاليةٍ ونسائيةٍ ومختلطةٍ، حسب رؤية الشاعر، وقد تتحاور هذه الجوقات مع صوتٍ آخر مُتخيلٍ ربما يكون هو نفسه صوت الشاعر الذي يتفق أو يختلف معها أو يطرح عليها وجهة نظره، لتُسانده، أو تختلف معه، أو يبوح لها بمأساته بشكلٍ دراميٍّ يعتمد على المنطق الشعريِّ، وليس المنطق الصوريَّ، ومن ذلك قول بُلند الحيدريُّ في قصيدة «حوار عبر الأبعاد الثلاثة»:

«يا كلكلمْ...

يا غيبةَ الحاضرينْ

يا أنتم المارون كلَّ لحظةٍ ببيتي المُنكفئ الأضواءِ

والحاملون ليليَ الثقيل في صمتكم المُرائِي

أنا... هنا... أموتُ من سِنينْ

أزحفُ من سنينْ

خيطاً من الدِّماء بين الجُرحِ والسكينْ

– نمْ أيها المجنون... نُريدُ أن ننامْ

– نمْ أيها المجنون... نُريد أن ننامْ

نريدُ أن يعتقنا الظلامْ...

جوقة مشتركة:

ربنا... ربنا... ربنا

تعلمُ أننا لسنا مِنْ هؤلاءِ ولا منْ هؤلاء

وأننا وجهُك في الرجاءْ

وأمرُكَ في البقاءْ

فلا تأخذنَّ الرائي بجريرة ما رأى

ولا السامع بجريرة ما سمِعْ...

جوقة نسائية:

باسمك وُلدْ

وباسمك استُشهدَ في أزمنة الضِّيقْ

يومَ أنْ عرفكَ في الحُرِّ المُطلقْ

ويوم أن عرف نفسَه في العَبد الموثقْ

رغِبَ فيك

ورغب عنك

فكان أن ثار بكَ عليك، فقُتل فاستُشهدْ

ربنا... ربنا... ربنا

مَنْ عرفك في نفسه

كبُر بكَ عن جنتك وصغرت به عن جحيمك...

جوقة مشتركة:

اللهم غفرانك

لسنا في هذا الصوتِ سواكْ

ولا في هذا الصوتِ سواكْ

لسنا إلا حقك في هذا الصوتْ

وفي ذاكْ

نجتمعُ في الرغبة، ونموتُ في الرجاءِ

فإن سمعنا... فالسامع أنت، وإن رأينا فإنك أنت الرائي...

جوقة رجالية:

عرفوكَ في المسافة فكنتَ الربَّ وكانوا العبدْ

فمَنْ رغبَ في حُرِّيتك جَّردكَ منها وقتلك

فليقتل بما رغبْ

اللهم... الحرية حاجةَ

مَن أدرك نفسه في عبدٍ فيه تجاوزها في حُرٍّ فيك،

لتكون المسافة في الفصل كل الوعد،

في الوصل بين الربْ،

وبين العبدْ...»[18].

ثم يتوالى الحوار بين أنواع هذه الجوقات المتفاعلة مع الصوت المحوريِّ الذي

بدأ القصيدة، وقد استوفت هذه القصيدة المنهج الدراميَّ بكل أبعاده، إذ اختلفت – تماماً – عن القصائد التقليدية؛ لأن الشاعر قد ابتعد عن صوته الخاص وانتقل إلى الحدث المتطور الذي يكتمل من خلال التضاد والصراع والحركة المتوالية.

وتُجسِّد هذه القصيدة الجانب المأساوي الذي يتولد عن إرادةٍ مزدوجةٍ بين الانفصام والالتئام، إذ يتداخل العنف مع الحنين، وكلٌّ منهما يُحاكم الآخر، ويحتضن الأصوات كلها صوتٌ محوريٌّ، وَسمَتْهُ الجوقة بالجنون وليست له هويةٌ؛ لأنه لا اسم له والاسم علامة الهوية.

ونلاحظ – أيضاً – أن هذه الأبعاد الثلاثة تتحاور على مدار هذه المُطوَّلة الدرامية بطريقةٍ ذهنيةٍ فلسفيةٍ نفسية، فالصوت الأول يرمز لعلاقة الإنسان بنفسه: «الأنا»، والصوتَ الثاني لعلاقةِ الإنسانِ بالموضوع: «الهو»، والصوت الثالث لعلاقة الإنسان بالمُطلق: «الأنا الأعلى»، وكل هذه الأصوات تتحاور في داخل الفرد نفسه، أي أن هذه القصيدة الدرامية الطويلة تدور في داخل فردٍ واحدٍ عبْر نزوعه الداخليِّ وفي خلال تمزُّقه وصراعه بين ذاته وما يحيط به.

ولكن هذه المونودراما النفسية قد تُتهم بأنها «رؤيةٌ فرويديةٌ» حينما تبدأ بقتل الأب، نعم هي أَخذتْ الشكل الفرويدي في حوارها الثلاثيِّ بين «الأنا» و«الهو»، و«الأنا الأعلى» أو الضمير، ولكن تجربة فرويد تتم في اللاوعي، بينما هذه التجربة تتم في الوعي، وقد تقترب – أيضاً – من مأساة أوديب، ولكن التركيب الفلسفيَّ الذهنيَّ والرؤية الشعرية يجعلانها أكثر تعقيداً وتهويماً في عالم الإنسان الداخليِّ والخارجيِّ، فما الإنسان الذي قتل أباه سوى ذلك الرمز لثورة هذا الإنسان على كل موروثاته وأيدلوجياته القديمة؛ ولذلك ثار عليه النائمون «المستسلمون للواقع»، واتهموه بالجنون؛ لأنهم يريدون الاستنامة الدائمة في سُباتهم العميق، فهبّوا يلعنونه «نم أيها الملعون، نم أيها المجنون...»، و«اقتران الكتابة على هذا النحو يفترض أنه على القارئ أن يستمع إلى صوت الجوقة بأذنٍ، في الحين الذي يُرهف الأخرى إلى صوت الشاعر، وبما أن هذا يكاد يكون متعذراً – إن لم يكن مستحيلاً – فإن مثل هذا الضرب من القصائد قد لا يكتمل تلقِّيه إلا وهو يُنشد على خشبة المسرح، حينئذٍ ينهض الشكلُ الدراميُّ بما قد يعجز دونه القارئ»[19].

وهناك قصائدٌ كثيرةٌ وظفت الجوقة بهذه الطريقة مع بعض الاختلافات التقنية التي تفرضها نوعية التجربة[20].

### (ج) - التعليق على الأحداث

يمكن أن تكتفي الجوقة باتخاذ خطٍ دراميٍّ موازٍ للأحداث، فتُعلق عليها بشكلٍ سلبيٍّ، ولكنها تقوم بتعميق أثر هذه الأحداث في نفس المُتلقي، وتزيد انفعاله بها، أو تدعم صوت البطل، أو المتحاورين الآخرين، أو تُدلي بمعلوماتٍ تصنع مفارقةً مع ما يدور من أحداثٍ في الحوارِ الأساسيِّ، أو تقوم بتوقيعات موسيقية أو إنشادية تكون بمقام خلفيةٍ صوتيةٍ لتُعطي بُعداً تاريخياً أو مكانياً أو أسطورياً للأحداث، وهذا التعليق يضع القصيدة في قالبٍ غير معهودٍ، شكلاً ومضموناً، وذلك كما في قول أمل دنقل في قصيدة «الحداد يليق بقطر الندى»:

«جوقة: | صوت:
---|---
قطر الندى... يا خالْ | كان «خمارويه» راقداً على بُحيرة الزئبقْ
مُهرٌ بلا خيَّالْ | وكانت المُغنيات والبنات الحُورْ
 | يطأنَ فوق المِسك والكافورْ
قطر الندى... يا عين | والأمراء والدراويش أمام قصره المُغلقْ
أميرة الوجهين | ينتظرون الذهب المبدورْ.......

ينتظرون حفنةً من نورْ»[21].

فهذا المشهد يتضح فيه التمهيد للمفارقة بين ما يحدث لـ«قَطْر الندى» وما يغرق فيه «خمارويه»، إذ إن «قَطْر الندى» ترمز لـ«مصر»، و«خمارويه» يرمز للمسؤولين عنها؛ ولذلك تستمر الجوقة واصفةً حال «قَطْر الندى» وما يحدث لها بالتعليق فحسب دون التدخل في مجريات الأحداث في خطٍ موازٍ للصوت المحوريِّ حتى يمضي الصوت الأول، ويأتي صوتٌ آخر يُساند الجوقة في تعليقها على ما يحدث لـ«قَطْر الندى»، كما يلي:

«جوقة: صوت:

قطر الندى... يا عينْ هودجها يخترق الصحراءْ

أميرة الوجهينْ تسبقه الأنْباءْ

أمامها الفرسان ألفْ... ألفْ

قطر الندى وخلفها الخصيانُ ألفْ... ألفْ

قطر الندى تعْبُر في سيناءْ

جوقة:

قطر الندى... يا ليلْ
تسقطُ تحتَ الخيلْ
قطر الندى يا مصرْ
قطر الندى في الأَسرْ

(استمرار):

تعبُر في سيناءْ
تعبر في مضارب البدو، وفي نضوبِ الماءْ
عند انتصاف الصيفْ
تحلمُ بالوصول للأردنّ
تُرخي أعنَّة الخيولِ حول مائه
تغسل وجه الحزنْ...»[22].

ففي المقطع الأول، تكتفي الجوقة بالهتاف باسم «قَطْر الندى»، مُرددةً اسمها وأنها أميرة الوجهين، دلالةً على العزة والشرف وعلو المكانة، ثم ينضم إليها الصوت فيصف - بالتوازي - موكب «قَطْر الندى» وطريقة سَيْره، وما يصاحبه من فرسانٍ

وخصيانٍ وغلمانٍ دلالةً على العظمة، ولكن فجأةً تصرخ الجوقة مُعلنةً وقوع الخيانة التي أودتْ بالأميرة «قَطْر الندى» وأوقعتها في الأسْر، وتهتف الجوقة باسم «قَطْر الندى»، ويأتي صوتها موازياً للهتاف باسم «مصر»؛ ليتضح الرمز، ويتم الربط بين مصر المهزومة، و«قَطْر الندى» المأسورة؛ ولذلك تستمر الجوقة في وصف الرحلة حتى تهتف بالهتافات نفسها ثانيةً، قائلةً:

«جوقة:

قطر الندى... يا مصرْ

قطر الندى في الأسرْ

قطر الندى...

قطر الندى...

الصوت والجوقة:

...كان «خمارويه» راقداً على بحيرة الزئبق

في نَومِهِ القيلولةْ

فمن تُرى يُنقذ هذه الأميرة المغلولةْ؟

مَن يا تُرى ينقذها؟... مَن يا تُرى يُنقذها؟

بالسيف...

أو بالحيلةْ؟!»[23].

ففي المقطع الثاني للقصيدة، انضم الصوت إلى الجوقة متحداً معها في الهتاف باسم «قَطْر الندى» العزيزة الكريمة، فرآها – معها – في عين الإعجاب والتعظيم، ولكنه كان في المقطع الأول يصف «خمارويه» الراقد على «بُحيرة الزئبق»، وحوله القيان والجواري الحسان، والفقراء أمام قصره، وهو ساهٍ لاهٍ في النعيم، ولكن في نهاية القصيدة يتحد الصوت مع الجوقة، ليتفقا على أنّ «خمارويه» مازال نائماً غافلاً على الرغم مما حدث لابنته من أسرٍ وضياعٍ، وهنا تظهر كل أبعاد المفارقة

الدرامية التي أسهمت فيها الجوقة بنصيبٍ كبيرٍ، وتكتمل حلقة الإسقاط التي يريدها الشاعر المثخن هو وجيله بجراح الهزيمة وخِزْيِها.

وهكذا استطاع الشعراء الإفادة من الإمكانات الدرامية للجوقة، بما أضافته إلى قوالب القصيدة الحديثة، شكلاً ومضموناً، إذ أضافت إلى طرائق إخراجها وفنيات تشكيلها، ما يجعلها تحمل كثيراً من جوانب الابتكار والجدة.

***

## هوامش الفصل الرابع

(1) إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية، م. س.، ص 91، مادة (146)، وكذلك مجدي وهبة: معجم مصطلحات الأدب، م. س.، ص 66 و67.

(2) نقلاً عن محمد حمدي إبراهيم: نظرية الدراما الإغريقية، الشركة المصرية العامة للنشر، لونجمان، سلسلة أدبيات، ط 1، القاهرة، 1994، ص 66 – 68، وقد اعتمد على كتاب أرسطو «عن الشعر» المكتوب بالإغريقية، والمنشور عن طبعة «الآداب الرفيعة»، والذي نشره ج. هاردي في باريس، 1932، وكذلك على كتاب ف. نيتخ، المكتوب بالإغريقية، وهما:

(J. Hardy:Aristole:Poetique,Bells Letteres.Paris(1932

.F. Nietzche: Die Geburt der Tragodie aus dem Geiste der Musik. Stuttgart (1957) vii

(3) محمد حمدي إبراهيم: نظرية الدراما الإغريقية، م. س.، ص 69 و71، وينظر – كذلك – عبدالعزيز حمودة: البناء الدرامي، م. س.، ص 24 و160، وكذلك نبيل راغب: موسوعة الإبداع، ص 360 و361.

(4) السابق، ص 71.

J. Kennedy: Literature an Introduction to Fiction .Poetry and Drama. Harper Collins (5) .(Publishers .Fifth edition P (955

(6) محمد حمدي إبراهيم ، م. س.، ص 123 و124.

J. Kennedy: Literature .OP. Cit .P 1034 (7)

(8) زيارة أخيرة إلى قبو العائلة: م. س.، ص 37، وينظر – كذلك – أدونيس: في قصيدة «تاريخ يتمزق في جسد امرأة»، م. س.، ص 29 و36 و44 و47 و72، وكذلك أمل دنقل: في قصيدة «أيلول»، من ديوانها «البكاء بين يدي زرقاء اليمامة»، م. س.، ص 89، وكذلك أحمد عبدالمعطي حجازي: في قصيدة «الندم والصمت»، من ديوانه «لم يبقَ إلا الاعتراف»، ضمن الأعمال الكاملة، م. س.، ص 213، وكذلك أحمد دحبور: في قصيدة «الفارس الطالع من بيت الشعر»، من ديوان «حكاية الولد الفلسطيني»، ضمن ديوان أحمد دحبور، م. س.، ص 115.

(9) نبيل راغب: موسوعة الإبداع الأدبي، م. س.، ص 360.

(10) زيارة أخيرة إلى قبو العائلة، م. س.، ص 37.

(11) زيارة أخيرة إلى قبو العائلة، م. س.، ص 37 و38.

(12) زيارة أخيرة إلى قبو العائلة، م. س.، ص 39.

(13) عبدالعزيز المقالح: صدمة الحجارة – دراسة في قصيدة «الانتفاضة»، دار الآداب، بيروت، ط 1، 1992، ص 188.

(14) قصائد المرحلة المتوسطة: ضمن الأعمال الكاملة، م. س.، (67/1) ،وقد نُشرت هذه المجموعة أول مرة تحت عنوان «ديوان حامد طاهر»، الذي صدر عن مطابع سجل العرب، القاهرة، 1984 ،وينظر – كذلك – أدونيس: في قصيدة «جنازة امرأة»، من ديوانه «المسرح والمرايا»، ضمن الأعمال الكاملة، م. س.، (7/2) ،وكذلك صلاح عبدالصبور: في قصيدة «أصوات ليلية للمدينة المتألمة»، من ديوانه «تأملات في زمن جريح»، ضمن الأعمال الكاملة، م. س.، ص 439، وكذلك بلند الحيدري: في قصيدة «نداء الخطايا السبع»، من ديوان «حوار عبر الأبعاد الثلاثة»، م. س.، ص 511.

(15) عادل النادي: الفنون الدرامية، م. س.، ص 212.

(16) حامد طاهر: م. س.، (68/1) ،وينظر – كذلك – بلند الحيدري: في قصيدة «أوديب»، من ديوان «رحلة الحروف الصفر»، ضمن الأعمال الكاملة، م. س.، ص 451.

(17) علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة النصر، القاهرة، ط 2، 1993، ص 219.

(18) ديوان «حوار عبر الأبعاد الثلاثة»: ضمن الأعمال الكاملة، م. س.، ص 473 – 504، وله – أيضاً – قصيدة «نداء الخطايا السبع»: من ديوانه «رحلة الحروف الصفر»، ضمن الأعمال الكاملة، م. س.، ص 51.

(19) محمد فتوح أحمد: واقع القصيدة العربية، دار المعارف، 1984 ،ص 66، ويُنظر كذلك السعيد الورقي: لغة الشعر العربي، م. س.، ص 177 و178.

(20) تنظر – مثلاً – قصيدة «نشيد الرجال»: محمود درويش، من ديوانه «عاشق من فلسطين»، ضمن أعماله الكاملة، دار العودة، بيروت، ص 147، وكذلك قصيدة «أيلول»: أمل دنقل، من ديوانها «البكاء بين يدي زرقاء اليمامة»، ضمن أعمالها الكاملة، م. س.، ص 89.

(21) أمل دنقل: تعليق على ما حدث، م. س.، ص 163، ويُنظر – كذلك – أدونيس: تاريخٌ يتمزق في جسد امرأة، م. س.، ص 12، وكذلك قصيدة «أوديب»: بلند الحيدري، من ديوان «رحلة الحروف الصفر»، ضمن الأعمال الكاملة، م. س.، ص 451.

(22) السابق، ص 163.

(23) السابق، ص 164.



## الفصل الخامس

# تقنية الراوي (Narrator)

### الراوي والمسرح الملحمي

يرجع تأسيس المسرح الملحميِّ أو الدارما الملحمية، إلى الكاتب الألماني («برتولت بريخت»، 1898 – 1956)، وقد أسس هذا الاتجاه ليواجه به الدراما التقليدية القائمة على قواعد – غالباً – أرسطية.

والدراما الملحمية عبارةٌ عن لقطاتٍ قصصيةٍ مُمسرحة، ولكنها لا تزال ذات طابعٍ سرديٍّ وضعيفة الترابط إلى حدٍّ ما، وتميل هذه الدراما إلى علاج المشكلات الاجتماعية العامة، سواءٌ كانت المادة المعالجة مستمدةً من الواقع أو التاريخ أو الأساطير، كما أنها تميل إلى تحطيم الجدار الرابع، أي أنها تتفاعل مع الجمهور الذي يقوم بدورٍ إيجابيٍّ من الحوار والنقاش مع الممثلين، وتخاطب عقل المتفرج بدلاً من عواطفه، ومن ثم فهي تتطلب منه إصدار قرارٍ أو حُكمٍ على القضية المعروضة التي يقدمها متحاورون أو متكلمون لا ممثلون يذوبون في أدوارهم، وأما البناء فهو سرديٌّ مُفكك المواقف هدفه وعي المتفرج، وقد وضع «بريخت» جدولاً في العام الـ(1931) مكوناً من تسعة عشر عنصراً يوازن فيه بين المسرحية التقليدية أو الأرسطية الإيهامية والمسرحية الملحمية[1].

ومن خلال دراسة هذا الجدول، يمكننا إبراز بعض الملامح المهمة التي تُفرِّق بين الدراما التقليدية والدراما الملحمية، كما يلي:

* الدراما التقليدية تُجري الأحداث، أي تمثلها وتتقمصها، وأما الدراما الملحمية فتسردها، أي تحكيها وتتكلم عنها.

* في الدراما التقليدية يشترك المُشاهد ويندمج في الممثلين، بينما في الدراما الملحمية فإن المُشاهد لا يندمج، وإنما يحكم على الأحداث باعتدالٍ.

* في الدراما التقليدية نجد التوتر مرتبطاً بالنهاية، وأما في الدراما الملحمية فالتوتر متعلقٌ بمجرى الأحداث.

* في الدراما التقليدية نجد التطور محتوماً، وأما في الدراما الملحمية فهو عبارة عن قفزاتٍ... إلى غير ذلك من الفوارق التي وضعها «بريخت» في جدوله الطويل.

ويُعد التمثيل في المسرح الملحميِّ من أصعب ما فيه، إذ ينبغي على المُمثل ألا يُذيب شخصيته في شخصية الدَّوْر الذي يؤديه، مما يُناقض المناهج القديمة الأخرى مثل منهج «استانسلافسكي»، وإنما عليه أن يعرض الشخصية في حياديةٍ كما لو أنه «راويةٌ» أو نائبٌ عن شخصٍ يسرد أحداثاً وقعتْ لآخرين، ويعتقد «بريخت» أن هناك ثلاث طرائق لتحقيق أهداف المسرح الملحميِّ في التمثيل، وهي: النقل إلى الجمهور كما لو كان الممثل يقتبس أو ينقل عن شخصٍ غائبٍ، ثم إعطاء الشعور بماضوية الأحداث لا بأنها تجرى الآن، وكذلك نُطق التعليمات المسرحية الواردة، ويُطالب «بريخت» المتفرجَ بأن يجلس مسترخياً كما لو كان جالساً في غرفة المعيشة في بيته يشاهد برنامجاً تلفازيّاً، وأن يُشاهد الأحداث المسرحية بيقظةِ القاضي وموضوعيته، ويطلب منه – كذلك – ألا يندمج في وقائع المسرحية، وإنما يظل واعياً وقادراً على النقد ومناقشة القضية المعروضة، وأن تكون له – كذلك – حرية التعليق، فيستحسن أو يحتج ويرفض(2).

وقد كان للراوي دورٌ كبيرٌ في المسرح الملحميِّ الذي يعتمد على سرد الأحداث، فـ«الراوي هو تلك الشخصية التي تقوم بالتعليق السرديِّ المباشر في العرض المسرحيِّ، وتقوم بتوجيه هذا التعليق أساساً إلى الجمهور، وقد يلعب الراوي دوراً تمثيليّاً إلى جانب التعليق، ويمكن تعريفه – ملحميّاً – بأنه المُمثل الذي يُجسِّد حادثةً، بإعادة تقديمها بوصفها فعلاً يمكن تقديمه مسرحيّاً، إذ إن هذا الفعل يمكن

أن يعتمد على الكلام والإيقاع والحركة، أي يُقدم موضوعاً بشكلٍ مُرتَجلٍ غير مكتوبٍ أو مُنسَّقٍ مسبقاً»[3].

والراوي بهذا الوصف يُذكرنا بتنقلات «هوميروس» اليونانيِّ، من مكانٍ إلى آخر، يتلو أشعاره، ويُحدث تأثيره، ويُلائم بين شعره ومتطلبات جمهوره، وقد نشط هذا الدور للراوي أكثر بعد ظهور الملاحم.

## التطور التاريخي للراوي

إن الحكاية حدثٌ شفاهيٌّ قبل كل شيءٍ، وهي فن الشرق الأول، والحكاية هي التي استند إليها مسرح الشرق في تطوره من القِدم وحتى اليوم، و«لا يزال الراوي في «الكابوكي» يؤدي وظائف بالغة الأهمية، وفي «الصين» مازال هناك أنواعٌ من الأوبرا، مثل «تان تزو»، وهي لونٌ تقليديٌّ شعبيٌّ يعتمد على الراوي الذي يقوم بالغناء دون رقصٍ، وهي تعتمد على مُمثلٍ واحدٍ في كثيرٍ من الأحيان، ويجب أن يكون مُمثلاً بارعَ الأداء، بالإضافة إلى قدرته على ارتجال التعليقات المستمرة حول المَشاهد والملابسات والانفعالات المتباينة لكل شخصيةٍ، وقد يتحتَّم عليه أن يُقلِّد كثيراً من الأصوات المختلفة من عواء الكلاب إلى تغريد الطيور إلى هدير العاصفة ووقع حوافر الخيل في المعارك، إضافةً إلى معرفته بأصول العزف والغناء»[4].

وقد نشأ الراوي – عند العرب – عما يعرف بـ«الحكواتي »، الذي كان يروي القصص الشعبي والملاحم التراثية، مثل سيرتي «عنترة العبسيِّ» و«أبي زيد الهلالي»، بطريقةٍ سرديةٍ مُشوِّقةٍ، فقد كان يقوم بتقمُّص الشخصيات المختلفة، ويؤدي الأحداث كما هي في القصة الأصلية: بلهجة أصحابها وطريقة انفعالهم، وذلك كله ينبع من خلال تصوُّره للشخصيات والمواقف، فيُعيرها كيانه وانفعاله، ومُنوِّعاً لأدائه حسب نوع كل شخصيةٍ وحسب نوعية الموقف، تماماً كما يُعير المُمثلُ الشخصيةَ التي يُمثلها في موقفٍ من المواقف التي تمرُّ بها، إمكاناته وكيانه، و«يكاد الحكواتي يمتلك – بحكم حاجته ومِرانه – القدرة على تجسيد عددٍ كبيرٍ من الشخصيات بمرونةٍ وحيويةٍ وسرعةٍ أكثر مما يملك الممثل، كما أن شخصيته تكون مؤثرةً ومسيطرةً وواثقةً بذاتها وقدراتها، تفرض نفسها على الآخرين، وتُقنعهم بأدائها وبتصويرها للمواقف والأحداث»[5].

ولذلك كان للحكواتي – الذي كان يسمى «الشاعر» في الأوساط الشعبية – جمهوره العريض الذي يُتابع حلقاته اليومية عن السيَّر والملاحم الشعبية، وقد كان هذا الجمهور يجلس ليستمع إلى تمثيله وتشخيصه بشغفٍ بالغٍ ومتابعةٍ لاهثة، وربما كان هذا هو شكل التلقي حين بداية المسرح العربيِّ.

وقد تطور دور ذلك «الحكواتي» حتى تبلور في شخصية الراوي الدراميّ الذي مازال موجوداً حتى الآن، وهو الذي يقوم بالتعليق على الأحداث الغامضة لتفسيرها، أو ربط الأحداث المشتتة، أو القيام ببعض الأدوار في داخل المسرحية التي تحتاج إلى السرد الدراميِّ، أو يختصر الأحداث التي تحتاج إلى مساحةٍ زمانيةٍ طويلةٍ وبيئاتٍ مكانيةٍ متعددةٍ، أو يسرد الأحداث باهظة التكاليف (في حالة تمثيلها واقعيّاً) التي لا يستطيع العرضُ المسرحيُّ أن يُنفِّذها.

فقد كانت، ومازالت هذه الأشياء، المبررات الأساسية للسرد، إضافةً إلى استحالة تقديم بعض المشاهد العنيفة على خشبة المسرح، فـ«لا نستطيع أن نأتي برجلٍ يفقأ عينيه على المسرح أمام الجمهور، كما فعل أوديب مثلاً، ولا يوجد أمامنا أي مَخرج سوى السرد عن طريق الراوي أو بعض الحيَل الدرامية المعروفة»[6].

ومازالت هذه الضرورة قائمةً حتى في السينما، إذ يقوم الراوي باختزال الأحداث الطويلة غير الضرورية في الفيلم، ولكنها تقدم زاداً أساسيّاً للمُتلقي كي يستوعب بقية الأحداث على وجهها الصحيح، وكذلك فالراوي ضروريٌّ في الأفلام التي تتناول السِّيَر الذاتية أو الاعتماد على الارتدادات الكثيرة التي يحتاج تصويرها إلى تكاليف عاليةٍ، وكذلك ما يدور في خاطر البطل أو انفعاله بالآخرين، وقد يُشارك الراوي في الأحداث، أي يقوم بدورٍ تمثيليٍّ إلى جانب الرواية، كما في فيلم «دعاء الكروان»، إذ قامت «فاتن حمامة» – وهي بطلة الفيلم – برواية الأحداث على مدار الفيلم، وقد يكون الراوي مستقلاً لا يقوم بدورٍ في الأحداث، كما في فيلم «شفيقة ومتولي»، فالراوي فيه لا يقوم بأي دورٍ تمثيليٍّ، وإنما يروي فحسب.

وعلى هذا، يمكن تصنيف دور الراوي ثلاثة اتجاهات: اتجاه ملحمي يروي الأحداث دون انفعالٍ بها، واتجاه درامي مساعد للتقنيات التنفيذية الدرامية، واتجاه حكائي ينفعل بالأحداث ويحاول نقل انفعاله إلى الجمهور، وقد ظهر أثر هذه الأنواع في بناء القصيدة الحديثة على النحو التالي:

## اتجاهات توظيف تقنية الراوي في بناء القصيدة:

### (أ) - الرواية إلى جانب المشاركة في الأحداث

في بعض التجارب الشعرية، يقوم الشاعر بتوظيف تقنية الراوي في ثوبها القديم الذي يتمثل بالحكواتي أو شاعر الربابة الذي يقوم بسرد الحكايات القديمة، مثل «ألف ليلة وليلة» وغيرها من الحكايات الآسرة للجمهور، فيتابعها بخياله دون مللٍ، ومن ذلك قول الشاعر الليبي علي عبدالسلام الفزاني في قصيدة «أحزان خضراء»:

«كان ياما كانْ

يا قمر الزمانْ

الرفضُ والتمرُّدُ الأسيانْ

والحُورُ والجَمالُ والولدانْ

على موائدي

وشاعرٌ خوَّانْ

يغمزني... يقول لي:

(الموتُ للإنسانْ)

مادام في جِوارِكَ النبيذُ والحِسانْ

فلا تكن مُحتَقراً، ولا تعشْ مُهانْ

ولتمتطِ الجياد والنهود والزمانْ

«فالعمرُ واحدٌ»، وأنت في جِرابك الألحانْ

***

وكانَ ياما كانْ

على الضفاف طفلةٌ حزينةُ الأجفانْ

وقـائدٌ رأى بعينه خيانةَ الخصيـانْ

وشاعرٌ تبعثرتْ بشعره الأحزانْ

ومَوطنٌ يضيع بـالمجَّانْ

هل أكتبُ القصيدَ للقيانْ؟

هل أرتدي مُسوحَ هذه الرُّهبـانْ؟

أدعو إلى السلامِ في موائد البُهتانْ

جَلاَّديَ الحقيرْ:

لتسقط الأوثـانْ»[7].

على الرغم من بساطة النص وسهولته، فإنه حاول الهروب من الغنائية والخطابية المباشرة، بتطبيق تقنية الراوي الذي يسرد الأحداث بشكلٍ حكائيٍّ على نسق حكايات «الحكواتي» سابق الذكر، وذلك بسرد حلقتين تُكمل إحداهما الأخرى، أو تبرر الثانية اختياره في الأولى، فقد وضع في اللقطة الأولى اختيارين: الرفض، والتنعم بكل لذائذ الحياة، فإذا خان قضية وطنه وأخذ بنصيحة ذلك الشاعر الذي وصفه بـ«الخوَّان»، فسوف يكون من أرباب القصور والثروات والخدم والجواري... وأما إذا رفض وتمسَّك بقضيته، فسوف يعيش حياةً تعسةً ملأى بالأسى والضنك، وقد صنع صراعاً ضمنيّاً، إذ لم يقلها صراحةً إنه اختار الأولى أو الثانية، ولكنه وضع الإجابة ومسوغاتها في الحلقة المُكملة للحلقة الأولى، وهذه المسوغات – التي جعلته يرفض هذا النعيم الزائف، في نظره – هي: تلك الطفلة البائسة الحزينة على ضفاف ذلك الوطن، وهذا القائد المستسلم الذي يرى الخيانة في كل مكانٍ ولا ينتفض لها أو يثور عليها؛ والشاعر الحزين لما أصاب وطنه، بل هذا الوطن نفسه الذي يُباع بأرخص الأثمان، كل هذه الدوافع جعلته ينتفض ويتمرد ويرفض ذلك الثمن الضئيل مُقابل هذه القضية الضخمة؛ فرفض أن يكون خائناً ومنافقاً مثل البقية، وقد وضع كل ذلك في قالبٍ قصصيٍّ رواه بنفسه وشارك في أحداثه، بل جعل نفسه بطلاً لتلك الأحداث، وهذا نوعٌ يضيف إلى التقنيات التي يبتكرها الشعراء المحدثون، فالشاعر دائم البحث عما يدعم تجربته أو يجددها أو يضيف إلى عناصر جاذبيتها.

### (ب) - الرواية من خارج الأحداث

في بعض التجارب الشعرية الحديثة، يصطنع الشاعر راوياً ضمنيّاً «يروي الأحداث دون مشاركة بدورٍ تمثيليٍّ فيها»[8]، ولكن انفعاله بالأحداث يظهر في تضاعيف الجُمَل السردية، ولكنه يقترب من السرد الدراميِّ المؤطر بقالبٍ شعريٍّ، ومن ذلك قول محمود عبدالحفيظ في قصيدة «بعد عام»:

«وقيل: كان طيِّباً مُسامحاً

وقيلَ: كان صالحاً ما فاته صُبْحٌ ولا عِشاءْ

لكنه فقيرٌ... والزمانُ مَرّ

وحين ماتَ غسَّلوه

وكفَّنوه

صلَّوا عليه ثم شيَّعوه

وزِيح فوقه الترابْ

وكل واحدٍ مضى إلى سبيله يُمصمصُ الشفاهْ

ويستعيد لحظة الوفاةْ

مَنْ كان غائباً ومَنْ حضرْ

يضيف شيئاً لم يكن أو يختصرْ

وكان كلُّ مَنْ في الدار قابضاً على وفائه... وينتظرْ

وبعد عام:

غيَّروا الطلاءْ

وغافلتْ إطار صورة الجدار صورةٌ لعمِّهم

وفوق رُكبتيه

أخوهم لأُمهمْ»[9].

إن الشاعر هنا يروي الأحداث فحسب، ويسرد ما فعله أبطال هذه الأحداث دون أن يكون له دورٌ فيها، وهذا يختلف عن نص «الفزاني» السابق الذي كان بطلاً للأحداث التي رواها، وأما في هذا النص فلا نجد أثراً للشاعر سوى انفعاله وتعاطفه مع بطل الأحداث «الأب»، وهذا الانفعال لم يأتِ في جُمَلٍ ظاهرةٍ في داخل النص، وإنما يمكن استنتاجه من خلال قراءة النص واستلهام ما فيه من أحداث.

وقد نجح النص في أن يُشركنا معه في هذا الانفعال، عن طريق توظيف تقنية الراوي الذي قام بسرد مجموعةٍ من الأحداث المؤسفة التي وصفت ذلك الفقيد الصالح الطيب المتسامح الذي يعيش بيننا في كثيرٍ من الأماكن والأزمنة، فبعد وصفه بالفقر والصلاح، عدَّد مراسم دَفْنه من التكفين والغُسل والصلاة والتشييع حتى إزاحة التراب، وتفرُّق المُشيعين كلٌّ إلى حال سبيله متأثراً بما حدث لهذا الرجل الطيب، ثم يعيدون ويزيدون في مآثره وصفاته الكريمة.

ثم ينتقل الراوي/ الشاعر إلى حلقةٍ مستقبليةٍ وقعتْ بعد عام مما سبق في الحلقة الأولى، فيسرد كيفية تلاشي ذكرى هذا الرجل تماماً، فغُيِّر الطلاء ومعه كل ما يتعلق بهذا الأب، حتى صورته المُعلقة قد أزيلت من إطارها لتسكن صورة زوج الأم مكانها في الإطار نفسه، بل إن زوج الأم قد أنجب أخاً لهؤلاء الأبناء من هذه الأم.

ونجد أن هذا السرد بهذا الانفعال وهذه الطريقة، يظهر أثره في الشاعر/ الراوي الذي نقل هذا الأثر – بدوره – إلى القراء أو المستمعين له.

ولكنَّ الراوي في هذين النموذجين مازال يقترب من الراوي الكلاسيكي التقليدي في بذرته الأولى: «الحكواتي»، ولم يصل إلى الراوي الدرامي المتعارف عليه في المسرح الملحميّ، ولكنه يتشابه معه شكليّاً فحسب.

ولكن هناك أمثلة تقترب كثيراً من الراوي الدراميِّ، إذ يحاول الشاعر أن يصطنع راوياً ثم يتفاعل مع ما يقوله ذلك الراوي، ليخلق نوعاً من الصراع الدراميِّ الذي يُثري البناء الشعريَّ الحديث، كما في قول حامد طاهر في قصيدة «اللعب بالقوافي»:

«في أمانٍ من عيون القَتَلةْ

حدَّثتْني جَدَّتي المُكتهلةْ

بكلامٍ لا تُراعي جُمَلَهْ

آه... لو أدرك يوماً محمله

آه... لو أدرك يوماً مَحْمله»[10].

لقد قام الشاعر نفسه بدور الراوي في مقدمةٍ حكائيةٍ تُشبه إحدى طرائق الأحاديث والآثار القديمة المروية، ولكن المُحدِّث هنا بمتن الرواية هو «الجَدة»، التي تروي لحفيدها «الشاعر» قصةً مُسلِّيةً تدرأ بها عنه الملل، ولكنها تحمل دلالاتٍ أخرى فيها خطرٌ، إذ تُعرِّض بهؤلاء الذين سماهم الشاعر «قتلة»؛ ولذلك فهي تروي هذه الحكاية في أثناء غفلتهم وبعيداً عن عيونهم.

وقد اعتمد الشاعر على جُملٍ متساويةِ الطول مسجوعةٍ تتناسب مع جو الرواية الحكائية الدرامية، حتى تظل مستقرةً في ذاكرة السامع ولا ينساها بسهولة؛ لأن الكلام الرتيب حَسَن الوقع الذي يعتمد على السجع والجناس، يجد استحساناً عند السامعين، ويسهل حفظه؛ ولذلك يأتي كلام الراوية الأصلية/ الجدة، كما يلي:

«ذات عامٍ من سنينٍ مُثقلةْ

قام فرعونُ أمامَ المقصلةْ

ثم نادى وعيونُ الناس لهْ:

اهتفوا اليومَ لعام السنبلةْ

وارقبوا خَصْبَ الحياة المقبلةْ

سوف يلقى كلُّ حيٍّ أملهْ

سوف يلقى كل حيٍّ أملهْ

***

صفَّق الجوعى عُيوناً مُسبلةْ

وترامَوا في طريق العَجَلةْ

يلثمون الأرضَ من فيض الوَلَه

ويُغنون لعام السُّنبلةْ

بشفاهٍ جدبةٍ مبتهلةْ

****

ظلَّ فرعونُ يداري المهزلةْ

عن صُدورٍ بالأماني ثَملةْ

ثم لما مزَّق الجوعُ البَلَه

وأذابَ الحُزنُ غيمَ البَلبلةْ

أدرك الجوعى خِداعَ القَتَلَةْ

فتنادوا صيحةً مُرتجلةْ

إيه يا عِزَّتنا المُشتعلةْ!!

كيف نمحو البصمات المُخجلةْ؟!

كيف نمحو البصمات المُخجلةْ؟!

***

غير أن الثأر ألقى معوَلَهْ

وتهاوى نظرةً منهدلةْ

عندما شاهد حول المقصلةْ

ألف كف تُحكم العُقدة له

***

رجع الجوعى... جفوناً مُثقلةْ

وشفاهاً جدبةً مفتعلةْ

تتغنى للحياة المُقبلةْ

بعدما غنت لعام السنبلةْ»[11].

فالملاحظ أن القافية رتيبةٌ إلى درجة جعلت الشاعر لا يحاول أن ينبو عنها ولو بكلمةٍ؛ ولذلك جاءت الجدة «مكتهلةً»، وهل الجدة المكتهلة – أي التي مازالت في سن الوعيِ – تقول كلاماً لا تراعي جُمَله؟ وما المقصود بعدم مُراعاة الجُمل؟ هل عدم إدراكها مراميه وهو الذي فطن إلى دلالاته، بينما الجدة تحكيه فحسب وكأنها ببغاء يُردد ما لا يعي، أم أنها لا تراعي جُمله، بمعنى أنها تقوله مفككاً، نظراً إلى كبرها في العمر؟ فإذا كان المعنى الثاني هو المقصود، فإن كلمة «مكتهلة» تصبح غير دقيقةٍ في معناها في هذا الموضع، وإنما جلبتها القافية.

وقد اعتمد الشاعرُ على جُملٍ تصف حالة وقوع الأحداث، مثل وصف السنين بـ«المثقلة»، وطريقة نداء فرعون حيث ينادي وعيون الناس مشدودةٌ إليه لاهتمامها بما سيقوله، وكذلك طريقة فرعون في الحديث التي تدل على عنجهيته «اهتفوا، ارقبوا...»، فالراوي يكاد يتقمص شخصية فرعون الذي نقل عنه كذلك ترغيبه وترهيبه، فيُمنيهم بالأماني المعسولة، بينما هو واقفٌ أمام المقصلة، وقد اختار الشاعر لقب فرعون بالذات، لما لهذا اللقب من أبعادٍ تاريخيةٍ تدل على التجبر والظلم وتسخير الشعوب منذ أقدم العصور.

ومن خلال عنوان هذه القصيدة «اللعب بالقوافي»، تتضح قرينة إسقاط ما يفعله فرعون على ما يحدث في أرض الواقع من ظلمٍ للرعية، فالحكام – دائماً – يُمنون الشعوب ثم لا يحققون لهم سوى الوهم، وإذا تمردوا لا يجدون إلا القمع والتخويف، وذلك يُمثل نوعاً من التشفير لمعطيات النص، فظاهر الحكاية للتسلية، وباطنها لاجترار الأسى والهم، وإلا فما المقصود بالسنين المثقلة، وهتاف المقهورين، والمقصلة، وتصفيق الجوعى، سوى المعاناة في ظلٍّ أحلامٍ لا تتحقق وأمانٍ كالسراب؟ وقد تكررت سوف مرتين للدلالة على المراوغة في تحقيق هذه الأماني.

ولما لم تتحقق هذه الأماني، ثار هؤلاء بعد إدراكهم الخداع، ووصف هذا الخداع بأنه خداع القتلة، فإما يقبل الشعب هذا الخداع، وإلا فالمقصلة في انتظاره وآلاف الأكفٍّ تعقد له العُقدة التي تستعد لشنقه، فاختار هذا الشعب المسكين أن يكذب على

نفسه ويغني لأمنيةٍ كاذبةٍ جديدةٍ خيرٌ له من حبل المشنقة، فغنّى لوهمٍ جديدٍ بعدما غنى لحياةٍ رغدةٍ لم تتحقق.

فالشاعر قد اصطنع راوياً، وهو الجدة، ثم قام هذا الراوي بسرد مجموعةٍ من الوقائع استخلص الشاعر منها العبرة بصنع ما يشبه حواراً ضمنيّاً بين ما تقوله تلك الجدة وما يحدث في أرض الواقع، وبذلك استطاع أن يُعمق تجربته ويُشكلها بطريقةٍ تجعل القارئ يُتابع حتى النهاية، دون أن ينصرف عن التجربة قبل إكمالها.

## تقنية الراوي في الغنائية الدرامية

في بعض التجارب الشعرية، يلجأ الشاعر إلى رواية الأحداث بالطريقة نفسها التي يتبعها الراوي في الأعمال الدرامية، فيختزل الأحداث التي تحتاج في إخراجها إلى مساحاتٍ كبيرةٍ وتكاليف عاليةٍ في جُملٍ سرديةٍ مُعبرة تساعد الجمهور على تصوُّر الأحداث بشكلها الصحيح، ويُحاكي أدوار الشخوص وأصواتهم، كما في قول أحمد عنتر مصطفى في قصيدة: «وقال مهنئاً بسلامة الوصول»:

«... فلما كان اليوم المُنتظرْ... احتشدَ البشرْ... البدو والحضرْ... من كلِّ فَجٍّ تزاحمَ الجمهورْ... من النجوعِ والكفورْ... وخَفُّوا لاستقبال البطل المُنتصرْ... بعد عودته مُكللاً بالظفرْ، وضاع صوتُ الشاعر المذهولْ، بين الأهازيجِ ودق الطبول، والناي والأرغولْ... لكنه أنشا يقولْ:

قدومٌ على رغمِ العِداة سعيدُ

وعَوْدٌ برغم الأدعياءِ حَميدُ

على الطائرِ الميمونِ أهلاً ومرحباً

لك القلبُ دارٌ والمقامُ رغيدُ

ولله هذا العزمُ كم مِن زيارةٍ

أَقمتَ بها الدنيا ونحنُ قعودُ

وماذا يقول الشعرُ ماذا؟؟

ماذا...؟؟!!»[12].

إن الشاعر يقترب من القالب الدرامي للمسرحية، إذ يسرد قصةً طويلةً جداً يضيق المقام عن ذكر تفاصيلها، فيقوم بسرد الأحداث واضعاً لكل شخصيةٍ دَوْرها وكذلك ينطق بصوتها محاكياً طريقتها؛ فيبدأ بوصف مشهد الازدحام الشديد في موكب انتصار ذلك القائد أو الزعيم المنتصر، ثم يسرد كيفية توافد البدو والحضر الذين جاؤوا من كل الفجاج من القرى والمدن، ثم يصوِّر ذلك التداخل والضجيج، ويقوم بسرد الأصوات العالية للأهازيج والأناشيدِ والأبواق والطبول حتى الآلات الموسيقية، مثل: «الأرغول»، وهذا المشهد مُكلفٌ جداً إذا أُعدَّ مسرحيّاً؛ ولذلك يقوم الراوي بسرده حتى يُعطي الجمهور فكرةً إجماليةً مُسبقةً عما سيأتي من أحداث سوف تعتمد على هذا المشهد.

وحينما يتقمَّص دَوْر أحد مُمثلي هذا المشهد، وهو دور ذلك الشاعر المدَّاح أو المتكسب الذي جاء بصوته التقليديِّ فيحاكيه بأبياتٍ موزونةٍ مقفاةٍ مُفرطةٍ في الغنائية التقليدية، قلباً وقالباً، فالألفاظ تراثيةٌ مما كان يكثر تداوله في قصائد المدح مثل: «قدومٌ، رغم العداة، عوْدٌ حميدٌ، الطائر الميمون، المقام، أقمت الدنيا...»، فكل كلمات الأبيات الثلاثة تقليديةٌ وتراثيةٌ بشكلٍ واضحٍ، وقد جاءت على قافيةٍ واحدةٍ وشكلٍ واحدٍ يخالف وزن بقية القصيدة.

والتجربة تنتقد الناسَ بوصفهم أبواقاً لا يعرضون شيئاً على عقولهم، وإنما يُصفقون مع مَن يُصفق ويحتفلون بأشياء زائفة، ثم يقابلها بمشاهد أخرى – تنافي هذه الاحتفالية – عن المدينة القاهرة/ المقهورة، حتى يصنع مفارقةً من خلال هذه الحكاية الطويلة بين ما يحدث من ضجيج حول الزعماء حين استقبالهم، وما يحدث فعلاً في أرض الواقع بعد ذهابهم، فلم يهجُ أحداً بشكلٍ مباشرٍ كما كان يفعل الشعراء قديماً، وإنما وضع التجربة في ثوبٍ حكائيٍّ اعتمد فيه على العنصر السرديِّ الدراميِّ.

«إن في كل فنٍّ حكائيٍّ عنصراً مُعبراً، وفي كل فنٍّ مُعبرٍ عُنصراً حكائياً يعتمد على جذب وعي المتلقي بشكلٍ يؤدي إلى المتابعة اللاهثة التي تفيد من هذا العنصر الشائق بكل إمكاناته»[13].

وهكذا استطاع بعض الشعراء أن يفيدوا من تقنية الراوي في بعض التجارب التي تستعين بالسرد، ليدعموا وجهة نظر ما، أو يؤكدوا مبدأ معيناً، أو يناقضوا نظرية، أو يصطنعوا مفارقة، أو يسقطوا مغزى حكاية على الواقع المعاصر... إلى غير ذلك من التجارب المتشابكة والمتعددة[14].

***

## هوامش الفصل الخامس

(1) إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية، م. س.، ص 124، مادة (253)، وينظر له - أيضاً - طبيعة الدراما: م. س، ص 44 و45، وينظر - كذلك - مجدي وهبة: م. س.، ص 140 و141.

(2) السابق، ص 225، المادة (482)، وينظر - كذلك - عبدالغفار مكاوي: المسرح الملحمي، دار المعارف، سلسلة (كتابك)، رقم (10)، 1977، ص 22 و23.

(3) Roger Fowler: A Dictionary.. .Op. Cit .P 165.

(4) صالح سعد: تقنيات الممثل في المسرح الشرقي، مجلة المسرح، العدد (57)، أغسطس، 1993، الحلقة (3)، ص 9 و10، وينظر - كذلك - أفلاطون: الجمهورية، ترجمة: فؤاد زكريا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1985، ص 260.

(5) علي عقلة عرسان: الظواهر المسرحية عند العرب، م. س.، (1/357)، وينظر - كذلك - محمد ماهر فهيم: فن التمثيل، م. س.، ص 14.

(6) عبدالعزيز حمودة: البناء الدرامي، م. س.، ص 161.

(7) ديوان «قصائد مهاجرة»: ضمن الأعمال الكاملة، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، ليبيا، ط 4، 1983، (1/231)، وتنظر - كذلك - أمل دنقل: في قصيدة «طفلتها»، من ديوانها «مقتل القمر»، ضمن الأعمال الكاملة، م. س.، ص 10، وكذلك كمال عمار: في قصيدة «القمر والقرد الأشيب»، من ديوانه «صياد الوهم»، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، 1971، ص 17، وتنظر - كذلك - قصيدة «بعد عام»: محمود عبدالحفيظ، مجلة إبداع، العدد (8)، السنة (4)، أغسطس، 1986، ص 35.

(8) يراجع عبدالرحيم الكردي: الراوي والنص القصصي، دار النشر للجامعات المصرية، ط 2، 1996، ص 127 و128.

(9) مجلة «إبداع»، العدد الثامن، أغسطس، 1986، ص 35، وينظر - كذلك - أحمد سويلم: في قصيدة «الزمن الأخير»، من ديوانه «الطريق والقلب الحائر»، ضمن الأعمال الكاملة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993، ص 70، وكذلك أحمد هيكل: في قصيدة «حكاية الفارس والحصان»، من ديوانه «أصداء الناي»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1980، ص 70 و71، وكذلك عبده بدوي: في قصيدة «حكاية الغول»، مجلة العربي الكويتية، العدد 437، إبريل، 1995، ص 24، وكذلك حامد طاهر: في قصيدة «الكافتيريا»، من ديوانه «قصائد عصرية»، م. س.، ص 264، وكذلك قصيدة «السوبر ماركت» من الديوان نفسه: ص 257.

(10) قصائد المرحلة المتوسطة: م. س، (1/120)، وتنظر - كذلك - قصيدة «القصيدة والرعد»: فاروق شوشة، مجلة الشعر، العدد (61)، شتاء 1991، ص 8، وكذلك عبدالوهاب البياتي: في قصيدة «طريق الحرية»، من ديوانه

«أباريق مهشمة»، ضمن الأعمال الكاملة، م. س.، (159/1) ،وكذلك بلند الحيدري: في قصيدة «الشهيد»، من ديوانه «إلى بيروت مع تحياتي»، ضمن الأعمال الكاملة، م. س.، ص 605، وكذلك عزالدين إسماعيل: في قصيدة «أنشودة صغيرة للشتاء»، من ديوانه «هوامش في القلب»، م. س.، ص 73.

(11) حامد طاهر: قصائد المرحلة المتوسطة، م. س.، (121/1).

(12) ديوان «زيارة أخيرة إلى قبو العائلة»، م. س.، ص 49، وينظر – كذلك – أدونيس: في قصيدة «تاريخ يتمزق في جسد امرأة»، من ديوانه بالاسم نفسه، م. س.، ص 13، وكذلك أحمد مطر: في قصيدة «تحريض»، ضمن ديوان «لافتات 7»، م. س.، ص144 ، وكذلك نشأت المصري: في قصائد «ثورة الشهداء»، و«الليل الجميل»، و«الكابوس»، من ديوانه «القلب والوطن»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1987 ،ص 23 و27 و48 على الترتيب.

(13) صلاح عبدالصبور: حياتي في الشعر، ضمن الأعمال الكاملة (الدواوين)، م. س.، ص 52.

(14) ينظر – على سبيل المثال – أمل دنقل، في قصيدة «الجنوبي»، من ديوانها «أوراق الغرفة (8)»، ضمن الأعمال الكاملة، م. س.، ص 306، وكذلك عفيفي مطر: في قصيدة «الجهات الأربع»، من ديوانه «رسوم على قشرة الليل»، م. س.، ص 100، وكذلك حسب الشيخ جعفر: في قصيدة «بين الأنقاض»، من ديوانه «أعمدة سمرقند»، دار الأدب، بيروت، ط 1، 1989 ،ص 15، وكذلك كمال نشأت: في قصيدة «المساء»، من ديوانه «أنشودة الطريق»، وكذلك سمير عبدالمنعم: في قصيدة «العفريت»، من ديوانه «النار والفراشة»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، إشراقات جديدة، 2001 ،ص 80، وكذلك عبداللطيف أطيمش: في قصيدة «حكايات عن الماء والأزهار»، مجلة إبداع، العدد (8)، أغسطس، 1986 ،ص 33، وكذلك عبدالسميع عمر زين الدين: في قصيدة «الرسالة»، مجلة إبداع، العددان (11 و12)، نوفمبر وديسمبر، 1990 ،ص 36، وكذلك فوزي صالح: في قصيدة «وعد» من ديوانه «قف... تلك فاتحة والنوى»، م. س.، ص 25 و26، وكذلك فتحي فرغلي: في قصيدة «رؤيا المعبد»، من ديوانه «فصول من كتاب الحب»، م. س.، ص 18، وكذلك توفيق زياد: في قصيدتي «سرحان والماسورة»، و«مئة سنة على كومونة باريس»، من ديوانيه «أغنيات الثورة والغضب»، و«تهليلة الموت والشهادة»، ضمن الأعمال الكاملة، م. س.، ص 388 و607 على الترتيب.



الفصل السادس

# الوثائق التسجيلية

## حول المسرح التسجيلي (Documentary Theatre)

بدأ المسرح التسجيلي بوصفه حركةً دراميةً، بظهور مسرحية «النائب» في العام الـ(1963)، للكاتب الألمانيّ «هوخهوت»، والتي أخرجها («أروين بسكاتور»، 1893 – 1966) على مسرحه الخاص ببرلين الغربية، وكانت تهدف إلى عرض شريحةٍ مقتطعةٍ من التاريخ بروئيةٍ عصريةٍ، وقد استخدمت العناصر التقليدية البنائية للدراما، كالمفارقة والإدهاش والتشويق، وقد استعان المُخرج بوسائل المسرح الملحميِّ، كالأفلام واللافتات والشرائح المصورة، ولكن استخدام هذه الوسائل لم يقتصر على تعميق الفكرة المعروضة للمناقشة كما في المسرح الملحميِّ، وإنما – أيضاً – لكي تكون جزءاً أساسيّاً وعنصراً جوهريّاً يُضاف إلى إمكانات العرض العام[1].

وتعتمد الدراما التسجيلية في تكوين مادتها الأساسية على الوثائق، كـ«السجلات التاريخية، ومحاضر الاجتماعات، والرسائل، والبيانات الإحصائية، ونشرات البورصات، والتقارير السنوية للمصارف والشركات الصناعية، والبيانات الحكومية الرسمية، والخُطب، والمُقابلات والتصريحات التي تُدلي بها الشخصيات العامة،

والأحاديث الصحفية والإذاعية، والمواد الإخبارية، والصور والأفلام... وغير ذلك»[2].

وعلى هذا، فإن المسرح التسجيليَّ تقريريُّ الطابع، لأنه يتخذ من تلك الوثائق مادته الخام التي ترتبط بقضيةٍ سياسيةٍ أو اجتماعيةٍ، ثم يُمسرحها، و«مهما حاول مؤلف المسرحية التسجيلية أنْ يلتزم تلك الوقائع، فإنه لا يستطيع أن يُجرد المسرحية من وجهة نظره الخاصة، ولا من الضرورات التي تفرضها محدوديات خشبة المسرح، ولذلك نجده يختزل الواقعة التاريخية التي يُقدمها ويستجيب رغماً عنه لمتطلبات الزمان والمكان والحوار المسرحيِّ، وقدرة المتفرج على الاستيعاب، وكافة المحددات التي تفرضها طبيعة المسرح عموماً والمسرحية التسجيلية خصوصاً»[3].

وقد اشتهر بهذا الاتجاه الكاتب الألماني «بيتر ايس» (1916)، الذي أقام طوال حياته في السويد، وقد قدم المسرحية التسجيلية المشهورة «اضطهاد واغتيال جان بول مارا»، وكذلك مسرحية «أنشودة أنجولا» في العام الـ(1967)، وممن كتب في هذا الاتجاه أيضاً، «الفريد فرج»، الذي كتب المسرحية التسجيلية «النار والزيتون» في العام الـ(1970)، عن القضية الفلسطينية.

وأما القصيدة الحديثة وخاصة في السبعينات، فقد تأثرت بهذا التيار المسرحي أيضاً، إذ اتجه الشاعر إلى بناء القصيدة معتمداً على وثيقة تسجيلية أو أكثر، و«يتحقق هذا الأسلوب في الأداء على نحو أكثر وعياً بخلْق ما يسمى القصيدة التسجيلية في مقابل المسرحية التسجيلية»[4] ، فقد وظف هؤلاء الشعراء هذه الوثائق كما هي لتدخل بنصها، سواءٌ كانت بيانات نثرية أو حتى أرقاماً حسابيةً في بنية القصيدة، مُشكلةً عنصراً أساسيّاً من عناصرها التشكيلية والمعنوية، و«لأن هذا النص نثريٌّ بطبيعة الحال، فقد أبقى الشاعر على لغته، فلم يحاول أن يعيد صياغته صياغةً شعريةً أو ينسجه على منوال القصيدة نفسه»[5].

وهذا الرأي يتنافى مع نصوصٍ شعريةٍ كثيرةٍ – تعرضت الدراسة لها – طوَّعت البيان أو الوثيقة لصياغتها شعراً، فقد جاءت الوثيقة موزونة مقفاة، كما في بعض قصائد نزار قباني وأمل دنقل وبلند الحيدري وتوفيق زياد وغيرهم من شعراء الوطن العربي المعروفين.

وقد شاع هذا التكنيك عن شعراء المقاومة الفلسطينية وشعراء الجنوب اللبناني،

مثل سميح القاسم وفدوى طوقان وتوفيق زياد وأحمد دحبور... وغيرهم، لأنهم يمزجون الحوادث التاريخية والسياسية أو الإخبارية بالبناء العام للقصيدة، فـ«القصيدة التسجيلية – على هذا النحو – تحاول أن تخلق حواراً بين الشعر والتاريخ دون أن يذوب أحدهما في شكل الآخر»(6).

## اتجاهات توظيف الوثائق التسجيلية في بناء القصيدة:

استعان الشعراء بالوثائق على أنحاء مختلفةٍ، فوظفوها بأشكالها المختلفة: المسموع منها والمقروء والمكتوب، ومنهم من طوعها لبناء القصيدة، ومنهم من وضعها كما هي:

### (أ) - تطويع الوثائق للقالب الشعري

في هذا النوع، يجعل الشاعر وثيقته تنصهر في القالب العام للقصيدة وكأنها جزء منها، ويأتي ذلك بعدة طرائقَ:

**أولاً: الاعتماد على البيانات المنطوقة**

فيها يضع الشاعر الوثيقة المنطوقة أو الخبر على لسان مذيعٍ عن طريق «الراديو» أو «التلفان» أو أي وسيلةٍ تنطق بهذا البيان، ليجعله خلفيةً مسموعةً لأحداثٍ أخرى تدور حوله، تفارقه أو تسانده، فمثلاً تقول أمل دنقل في قصيدة «الموت في الفِراش»:

«(بيان):

أيها السادةُ: لم يبقَ اختيارْ

سقط المُهرُ من الإعياء،

وانحلتْ سيور العرَبَةْ

ضاقت الدائرةُ السوداءُ حول الرقبةْ

صدرُنا يلمَسُه السيفُ،

وفي الظهر الجدارْ

أيها السادة: لم يبقَ انتظارْ

قد منعنا جِزية الصمتِ لمملوكٍ وَعبْدْ

وقطعنا شعرة الوالي «ابن هندْ»

ليس ما نخسره الآن...

سوى الرحلة من مقهى إلى مقهى...

ومن عارٍ... لعارْ!!...

مقهىً، ومذياعٌ، ونردٌ صاخبٌ، وطاولاتْ

ألويةٌ ملويّة الأعناق فوق الساريات

أنديةٌ ليليّة

الصحف الدامية العنوان... بيض الصفحاتْ

حوائطٌ، ومُلصقات

تدعو لرؤية «الأب الجالس فوق الشجرةْ»

والثورة المنتصرةْ!»[7].

يصنع الشاعر مفارقةً بين ما يقوله هذا البيان والواقع، فالبيان الذي يذيعه في صدر القصيدة يُشعر باليأس والقنوط وأنه لا فكاك من الحرب مع عدو جبار ولا سند ولا نصير، ويبدأه بالعبارة المعهودة في مثل هذه الأنباء الرسمية «أيها السادة»، وجاء بنبرةٍ صارمةٍ «إخبارية»؛ ليُوقع في النفوس مدى اليأس والقنوط، ثم في المقابل نجد المقاهي صاخبةً بالنرد وأنواع التسلية المختلفة، والشوارع تملؤها الإعلانات الضوئية المتلألئة، وإعلانات الأفلام السينمائية تملأ الجدران، ولكننا لا نجد ما يتفاعل مع هذا البيان سوى الأعلام ملوية الأعناق؛ فهي منكسةٌ حزينةٌ.

وقد جعل الشاعر هذا البيان مسوّغاً قويّاً لما يعرضه بعد ذلك من أحزان متفرقة على هيئة سلسلةٍ من الآلام والمآسي على مدى القصيدة، فالنساء يجلسن متشحاتٍ ينتظرن في محطة القطار عودة الأبناء أو حتى جثثهم، دون جدوى للانتظار حتى تتآكل عجلات القطار من الذهاب والعودة، والجو العام محزنٌ كئيبٌ، والجنود قد ماتوا في الصحراء وصاروا في حواصل جوارح الطير، ويختم القصيدة بمناجاة دامية، حيث الموت في كل شيءٍ حوله، وفي كل قُطرٍ عربي مُني بالهزيمة، ولذلك يقول في ما يشبه التوقيعات قرب نهاية القصيدة:

«الدم قبل النومْ

نلبسه. رداءَ[8]

الدم صار ماءَ

يُراق كل يوم

الدم في الوسائدْ

بلونه الداكنْ

واللبن الساخنْ

تبيعه الجرائد...»[9].

فقد نجح البيان في إضفاء ذلك الجو الحزين على القصيدة كلها، وكان مسوغاً ناجحاً لحالة الحزن والتمزق التي يعانيها الشاعر، ويحاول التعبير عنها بطريقةٍ مبتكرةٍ تحاول إشراك القارئ في الأسى الذي تعبر عنه.

ويمكن أن ينحو الشاعر منحىً أكثر دراميةً ويجعل المفارقة تتضح، من خلال وضع البيان خلفيةً لحوار درامي؛ ويكون هذا الحوار مُناقضاً أو داعماً أو مفارقاً لمحتوى هذا البيان المسموع، كما في قول نزار قباني في قصيدة «الخروج عن النص»:

«يأتي «حزيران» ويذهبْ

والفرزدق يغرز السكين في رئتَي جريرْ

والعالم العربيُّ «شِطْرَنجٌ»...

وأحجارٌ مبعثرةٌ...

وأوراقٌ تطيرْ

والخيلُ عطشى،

والقبائل تُستجار فلا تُجيرْ.

***

(الناطق الرسميُّ يُعلنِ أنه في الساعة الأولى وخمس دقائق شرب اليهودُ الشايَ في بيروت وارتاحوا قليلاً في فنادقها، وعادوا للمراكب سالمين)

– لاشيءَ مثل «الجِنّ» بالليمون... في زمنِ الحروب

– وأجمل الأثداءِ في اللمسِ المليءُ المستديرْ

(الناطقُ الرسميُّ يُعلن أنهم طافوا بأسواقِ المدينةِ، واشتروا صُحفاً وتفاحاً، وكانوا يرقصون «الجيرك» في حقدٍ، ويغتالون كلَّ الراقصين)

– إن السويديات أحسن مَن يُمارسن الهوى

– والجنسُ في «سْتُوكهولم» يُشرب كالنبيذ على الموائدْ.

– الجنسُ يُقرأ في السويدِ مع الجرائد.

***

(الناطق الرسميُّ يُعلن في بلاغٍ لاحقٍ، أن اليهود تزوجوا زوجاتنا، ومَضَوا بِهن.. فبِالرفاء وبالبنين...)»[10].

لقد نجح الشاعر في إبراز المفارقة بهذا الشكل، وأفاد من هذا البيان المنطوق بشكلٍ فني جيدٍ، فقد نتجت تلك المفارقة الحادة من خلال تلك الموازنة بين ما يقوله ذلك الناطق الرسمي الذي يذيع تلك الأنباء المحزنة، وما يفعله هؤلاء المتحاورون، وقد مهَّد لذلك بمقدمةٍ تؤطر هذه المفارقة، إذ صوَّر الوطنَ العربيَّ بالشطرنج، ولما

رأى الشطرنج أكثر نظاماً لجأ إلى تشبيهه بالحجارة المبعثرة ثم بالأوراق المتطايرة التي تعبث بها الريح، إذ إن كل شيءٍ تنازل عن نظامه وأعرافه وتراثه التليد، وتم استبدال كل ما هو تافهٌ ورخيصٌ بكل ذلك.

وقد قام بصنع مُزاوجةٍ – أكثر من مرةٍ، وبما يشبه المونتاج السينمائيّ – بين البيان وهؤلاء الغارقين في التفاهات، وكلما علت نبرة البيان وزاد أثر ما يقوله من أنباء مخزيةٍ يندى لها جبين كل حُرٍّ، نجد المتحاورين على هامش الأحداث، ثم يغرقون أكثر وأكثر في ملذاتهم الرخيصة، فقد بدأ وَقْعُ الأحداثِ التي يُعلنها البيان خفيفاً؛ فنجد في البداية «اليهود يشربون الشاي في فنادق بيروت ثم يعودون سالمين...»، ثم في الخبر الثاني زادت وطأة هذه الأخبار وقوة أثرها، فنجد أنهم «طافوا بأسواق المدينة، اشتروا التفاح والصحف، ثم رقصوا واغتالوا كل من يرقص معهم»، وأخيرا جاءت الطامة الكبرى، إذ «تزوجوا زوجاتهم ومضوا بهن...!»، ويُبالغ الشاعر في السخرية من هؤلاء المتحاورين معدومي النخوة، فيأتي بدعاء على ألسنتهم لأعدائهم الذين أخذوا زوجاتهم: «فبالرفاء والبنين...!»، فمع السلب والنهب والعبث والقتل حتى وصلوا إلى سبي الزوجات؛ نجد تراخياً وعدم اكتراثٍ من هؤلاء المُستمعين.

فكما تدرج الخط الدرامي الذي جرى فيه البيان، تدرج – أيضاً – خط التراخي والاهتمام بالمناقشات البينية والاختلاف على التفاهات فحسب، ولذلك أصّل لذلك بجرير والفرزدق ليستوحي من التراث العربي ذلك العبث والتصفيق والعصبيات والتفاخر الزائف بالأعراق والأجداد والمذاهب السياسية على مربد البصرة في العصر الأموي، والتبارز بالنقائض التي امتلأت بفاحش القول والمناظرات الزائفة، ثم فصل بين المشاهد بشهر «حزيران» الذي يتكرر في كل عام، والعرب لا ينهشون إلا لحوم بعضهم، واختار شهر «حزيران» بالذات؛ لأنه وقعت فيهَ هزيمة العام 1967، لتكون هي الأخرى نقطة سوداء على جبين هؤلاء، الذين بدأ حوارهم هادئاً تافهاً عن استحسان نوعٍ من الخمور، ثم تطرقوا إلى ما هو أوضع أخس، وهو لمس الأثداء المليئة المستديرة، حتى وصلوا إلى ممارسة الهوى وحَسَد «السويد» على أن الجنس فيها كالماء والهواء.

وهذان الخطان يولدان صراعاً دراميّاً كليّاً ينضاف إلى الصراعات الجزئية التي تعاضدت كلها لصنع هذه المفارقة الصارخة لما يحدث في أرض العروبة، وقد كان للبيان المنطوق هذا الدور البارز في صناعة هذه المفارقة التي تجعل للقصيدة اتجاهاً يميزها عن غيرها من القصائد.

وأما بلند الحيدري فقد جعل البيان المنطوق وثيقةً يتحاور هو معها وينفعل بما فيها ويخلص إلى مونولوجٍ حزينٍ، إذ يقول في قصيدة «عشرون ألف قتيل... خبر عتيق»:

«صوت المذيعْ

متخشِّبٌ

شاؤوا له ألا يُحسّ بما يُذيعْ

«لندنْ»

«عشرون ألفاً»

– لاْ... كفى خبرٌ عتيقٌ كالمذيعْ

وتقول أنتَ:

مَن الحُفاةْ؟

وتقول أنتَ:

مَن القطيعْ؟

وعلى شفاهِ أخريات

صوتٌ يُتمتم في صلاة

رباه...

احفظ لي حياتي

أنا لا أريد سوى حياتي

أماه

يا أمي

رصاصة في جنبي المدمى

... لا تبعدي

... لا تبعدي عنِّي

كالكلبِ ها أنِّي

أموتُ من أجلكِ يا أمي

لا تبعدي عنِّي

وحْدي أنا

وغداً أموتُ مع القطيعْ

وحدي

وأجرُّ ليلي المُنطفي

وحدي... رأسي هنا

رجلاي هناك

ويدي تشدُّ على يدي

... ألم فظيع...»[11].

إن الشاعر قد وظف جُملتين تسجيليتين فقط، ثم بنى عليهما مونولوجاً داخليّاً غير مباشرٍ على لسان شخصٍ تخيَّله يستمع للخبر مثله ويضجر من تكراره بصورةٍ دائمةٍ في كل يوم، ويناجي نفسه: «مَن القطيع» الذي يذبحون منه عشرين ألفاً في كل يوم؟ ولم يستَخدم الشاعر (ما) الاستفهامية مع القطيع، وإنما استخدم «مَن»، وهي للَعاقل، ليشير إلى أن هذا القطيع من البشر، ثم يصطنع صوتاً آخر يدور في داخله حديث هو الآخر ليتوازى مع الصوت الأول ليحتجا على صوت المذيع.

فقد جاء توزيع الانفعالات مبنيّاً على بيانٍ مسموعٍ تلخص في جملتين «لندن»، و«عشرون ألفاً»، وقد ترك هذا البيان أثراً في نفس الشاعر، وكذلك اعتمل في داخل الأصوات أو الكيانات التي شاركته، ولكن المذيع لم يشعر بما شعروا، إذ وصف صوته بالجمود، فهو «متخشب»، فلا يلقي بالاً لما يقول، على الرغم من أنه واحدٌ من هذا الشعب/ القطيع، وبهذا نقل الإحساس إلى كل مَن ينفعل به بصرف النظر عن

انفعاله، فكل إنسان يمكن أن يكون ضمن هؤلاء «العشرين ألفاً»؛ ولذلك فقد تحسر الصوت – الذي يعبر عن أحد هؤلاء القتلى – على مصيره؛ فهو يموت كـ«الكلب» فداء لسيده/ أمته التي لا ترعى حقه، ويندب أشلاءه التي تتبعثر هنا وهناك.

وقد يضع الشاعر القصيدة كلها في قالبِ تسجيليٍّ أو وثيقةٍ رسمية أو نشرة أخبارِ مسموعةِ أو مرئيةِ أو مقروءةِ، ومن أمثلة القصيدة التسجيلية الكاملة، أي التي وُضعت كلها في قالبِ تسجيلي، قول توفيق زياد في قصيدة «نشرة أخبار»:

«في هذي النشرةْ

الروس الكُفَّارُ يطولون الزهرةْ

«جيزنجا» يزحف بالثورةْ

الطقس بـ«تل أبيب» تغيَّر بالمرةْ

– وإليكم تفصيل الأخبارْ

***

موسكو:

هذي المرةْ

كسر الروسُ الكفارُ الجرةْ

وبعثوا قمراً دوّارْ

يكتشف الأسرارْ... إلى الزهرةْ

يصل الزهرة في آخر أيار

الكونغو:

دم «لوممبا» مازال يصيحْ

و«جيزنجا» يزحف مثل الريحْ

ويغور في غاب الأبنوسْ

والكونغو حمراءْ ككف عروسْ

وتقول وكالات الأنباءْ:

إقليم كساي يُحرر

... نبأٌ آخر من «تاس»

يتناقله شرفاء الناسْ...»[12].

فقد جعل الشاعر القصيدة كلها في قالبٍ تسجيليٍّ، قلباً وقالباً، فسماها «نشرة أخبار»، وجاءت على شكل النشرة الإخبارية، حيث العبارات المعتادة على ألسنة المذيعين، مثل «في هذي النشرة، موسكو، الكونغو، نبأٌ من «تاس»...»، وقد نوّع الشاعر/ المذيع بين الأخبار المختلفة: الفلكية والسياسية والمناخية والأقمار الصناعية والمظاهرات والثورات وتحرر الأقاليم، إلى غير ذلك من أخبار، وقد بدأ بالموجز ثم أعقب ذلك بالتفاصيل، وبهذا استطاع الشاعر أن يتخذ قالباً بكراً للقصيدة التي تسعى وراء كل جديدٍ، وتحاول أن تُجرب كل ما يخرج بها من الجو التقليدي، لتهرب من الابتذال والتكرار بشكل دائم.

### ثانياً: الاعتماد على الوثائق المدونة

في بعض القصائد، نجد الشاعر قد ضمَّن قصيدته نصّاً تسجيليّاً، ولكنه لم يتنازل عن القالب الشعري أيضاً؛ فيطوِّع تقريراً أو خبراً مدوناً أو مقروءاً في جريدةٍ أو غير ذلك، وذلك كما في قول توفيق زياد في قصيدة «سرحان والماسورة»:

«(مانشيتات)

- لم يعد سرحان من ليلته تلك ولكن في الصباحْ

نشرت بعض الجرائد:

– نسف ماسورة بترول بـ(تل الحارثيةْ)

– فجَّر الأنبوب إرهابي مطاردْ

– وجد البوليس بعد البحث رِجلاً بشريةْ

ويقايا بندقيةْ

وهويّةْ

– اسمه الكامل: سرحان العلي من عرب الصقر، ولكن بعد لم تعرف تفاصيل القضيةْ

والبقيةْ

في غدٍ نأتي إليكم بالبقيةْ...»[13].

فقد ظهرت الوثيقة أو مجموعة «المانشيتات» هذه في داخل القصيدة، موزونةً، وفيها موسيقاها الخارجية والداخلية دون تكلف، مع الاستفادة من هذه التقنية بطريقة ساعدت على تصوّر الأحداث بطريقةٍ عملية، فبعدما سرد الشاعر في المقاطع الأولى من القصيدة كيفية تسلل هذا البطل «سرحان العلي»، وتنفيذه العملية الفدائية التي قام بها ليلاً، ونجح فيها، حيث فجَّر أنبوب النفط فجأةً وتفجّر معه في عمليةٍ استشهاديةٍ، وظف البيانات الصحافية المقروءة على شكل «مانشيتات» لافتة للنظر على شكل متتابع خاطف، ثم وضعها في تتابع سريع كما يحدث حين عرض أحداث متتابعة وسريعة لاختصار ما قيل بالطريقة المونتاجية في السينما، فجاءت الجمل على شكل تصريحات مهمة كالتي تُكتب على رؤوس الصفحات في الصحف بخط كبير وألوان زاهية مميزة عن بقية الصفحة، لجذب انتباه القارئ، وقد جعلها الشاعر مكثفة جدّاً، إذ تبدأ بمصادر أو أفعالٍ ماضيةٍ، كما يحدث – عادةً – حين كتابة هذه العناوين الرئيسة، من مثل: «نسف ماسورة بترول، فجَّر الأنبوب إرهابي، وجد البوليس رِجلاً بشريةً، اسمه الكامل...»، ثم ألبس ذلك ثوباً واقعيّاً، إذ إن الحدث قد وقع فجأةً، ومازال يمثل صدمةً للأعداء ومفاجأةً لقوم ذلك الفدائي، ومازالت الملابسات مجهولة؛ ولذلك وعدت الصحيفة بإكمال بقية الأنباء في اليوم التالي.

وقد استعاض عن الصور الفوتوغرافية التي يجب أن تُغطي مثل هذه التقارير

الصحفية، بعدة لقطاتٍ تُعبر عن تصوير الحدث، مثل تصوير أشلاء هذا الفدائي ومتعلقاته التي وجدتها الشرطة، كما في قوله: «رجلاً بشريةً، بقايا بندقية، هويَّة...»، ثم صوَّر الهوية عن قُربٍ بما فيها من معلوماتٍ عن ذلك الفدائيِّ، مثل اسمه الكامل وموطنه...: «سرحان العلي، من عرب الصقر...»، ولكن بقية التفاصيل لم يصلوا إليها، فوعدوا بنشرها حين اكتشافها.

## (ب) - الاعتماد على الوثائق التسجيلية بلغتها النثرية

في تجارب أخرى، قد يوظف الشاعر الوثيقة بلفظها الذي جاءت به كما يلي:

**أولاً: الاعتماد على وثيقة نثرية منطوقة**

اعتمد الشاعر – سابقاً – على بيانات منطوقة أخضعها للقالب الشعري، واعتمد – هنا – على بيانات منطوقة أيضاً، ولكنها ظلت بلغتها الأصلية وكأنها نُقلت بنصها الذي أذيعت به، كما في قول يوسف الصائغ في قصيدة «هذا الشهر حنطة»:

«فاقسمي زادكِ بين جائعين

واغمسي...

إن الفطور مُرّ...

نشرة الأخبار:

«صباح 13 تموز، قال راديو بغداد: فخامة السعيد يعود إلى العاصمة بعد زيارة لبريطانيا استغرقت عشرة أيام... اندماج سفارتي العراق والأردن... لبنان يطلب من همرشولد عقد مجلس الأمن لإنشاء قوة دولية تحول دون تسرب الأسلحة عبر الحدود... مجلس النواب اللبناني يُصادق على اتفاقية المساعدات الأمريكية... وإليكم مفصّل النشرة...»[14].

تقع هذه القصيدة في ثلاث عشرة صفحة من الديوان، وقد ضمّنها الشاعر ثماني وقائع إخبارية وزّعها على مساحةٍ زمنية استغرقت أكثر من عامين، من (1956) إلى (1958)، وقد تضمنت أجزاء من نشرات أخبار راديو بغداد بالفعل، وبعدما ضمّن نشرة الأخبار السابقة، رجع إلى ما يحدث في الواقع، لينفعل به ثم يؤكده بخبر آخر

عن تلميذ حوكم بجريمة التظاهر، وحكمت المحكمة بفصله وأخذ الضمانات عليه بعدم إحداث أي شغبٍ من أي نوع بعد ذلك.

والقصيدة كلها محاورة بين صوت الشاعر - الذي جاء شعراً - وصوت هذه الوقائع الإخبارية بشكلها النثري، وهذا النظام يجعل القصيدة تأخذ الشكل الواقعي للأحداث، ويجرد الحقائق من الغلاف الجميل الذي تضفيه لغة الشعر عليها، ويبرزها عاريةً أمام ذهن القارئ لكي يتدبر ما يحدث، كما هو الوضع في المسرحية التسجيلية التي تضع ذلك الحوار بين الواقع والخيال، وأما في القصيدة يحدث هذا الحوار بين الواقع والشعر دون ذوبان أحدهما في الآخر.

وتعد الوثائق التسجيلية النثرية أكثر واقعية وحدّة في إيقاظ المتلقي لما يحدث أو لما يُروى في هذه الوثائق، ولكن النوع الأول لم يتنازل عن روح الشعر، ولم يلجأ إلى النثرية، فصاغ معناها شعراً لكي لا يتخلى عن العنصر الموسيقي، وأما الاتجاه الثاني فرأى أن وضعها نثراً يكون أكثر واقعية ويعد اتجاهاً جديداً في بناء القصائد، ولا تعد النثرية ميزة في حد ذاتها، وإنما في طريقة توظيفها في البناء العام للقصيدة.

### ثانياً: الاعتماد على وثيقةٍ نثريةٍ مكتوبةٍ

قد يُضمن الشاعر قصيدتَه وثيقةً مقروءةً أو مكتوبةً، وكأنها رقعةٌ من مجلةٍ أو جريدةٍ تُلصق في مكانها من القصيدة حين اللزوم، كما في قول فدوى طوقان في قصيدة «كوابيس الليل والنهار»:

«في صحف القُدس اليومية أرمي عيني

أقرأ خبراً كالأخبار:

«بيت لحم: فوجئ المزارعون في خربةٍ ببيت سكاريا بمجموعة من الجرافات خرجت من مستعمرة كفار عصيون وشرعت في قلع المزروعات في أراضي تلك البلدة».

أقرأ شكوى مرفوعةْ لوزير الحرب:

«إبراهيم عطاالله من بيت سكاريا شمال كفار عصيون - قضاء بيت لحم - الموضوع: مصادرة أراضٍ زراعية تخصُّني، أحيطكم علما بأن...»

ذات الأخبارْ

لا شيء جديداً في الأخبارْ

لا شيء مُثيرْ...»[15].

إن الشاعرة هنا أصابتها حالة الملل والإحباط التي أُصيب بها بلند الحيدري آنفاً في قصيدة «عشرون ألف قتيل»، ولكن فدوى ضمَّنت الأخبار كما هي في قالبها النثري دون أن تخضعها للقالب الشعري لتقترب من شكل كتابة هذه الأخبار قلباً وقالباً، وقد اعترض بعض النقاد على هذه النثرية وأيّدها آخرون، فبينما يقول عزالدين إسماعيل: «إن دخول هذا السرد النثري للأخبار والوقائع في نسيج الشعر، يمنح القصيدة أبعادها الواقعية، ويُعيد الحقائق عاريةً من كل زخرفٍ أمام الأذهان لكي تتأمل وتتدبر، كما هو الشأن في المسرحية التسجيلية؛ فتصنع بذلك حواراً بين الشعر والتاريخ دون أن يذوب أحدهما في الآخر»[16]، نجد علي عشري زايد يقول: «إن هذا التكنيك بالذات لم يستطع أن يحقق رواجاً يُذكر في القصيدة الحديثة، ولعل السببَ في ذلك افتقاره إلى روح اللغة الشعرية التي تعتمد على التركيز والتكثيف، فضلاً عن خلوّه من عنصرٍ من أهم عناصر الشعر، وهو الموسيقى»[17].

وهذه النثرية ليست سبباً مباشراً بنجاح القصائد أو فشلها؛ لأن ذلك يتوقف على قدرة الشاعر وموهبته في الاستفادة من هذه التقنية، ولا تعني الشهرة أن التقنية قد نجحت، فليس معنى شيوع بحر الرجز أو الطويل - مثلاً - في الشعر القديم، دليلاً على أنه أنجح البحور العروضية في التعبير عن التجارب الشعرية المختلفة، فقيمة هذا التكنيك تعتمد على إمكاناته البنائية وطرائق الاستفادة من وظائفه المختلفة، التي تجعله صورة للواقع ينفعل بها الشاعر نفسه، أو يُشرك معه القارئ في ذلك الانفعال، أو يجعلها ركيزة يقيم عليها صراعاً دراميّاً ضمنيّاً أو حتى ظاهراً، ليثري به القصيدة كلها، ويرتفع بالقيمة الفنية للتجربة الشعرية عموماً، ويضيف إلى قوالب الشعر الحديث التي تسعى - دائماً - إلى الجدة والابتكار[18].

***

## هوامش الفصل السادس

(1) يُراجع إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية، م. س.، ص 218، المادة (459).

(2) بيتر ايس: مسرحية «أنشودة أنجولا»، من مقدمة المسرحية، ترجمة: يسرى خميس، وزارة الإرشاد والأنباء الكويتية، سلسلة «من المسرح العالمي»، الكويت، 1970 ،ص 19.

(3) إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات، م. س.، ص 219.

(4) عزالدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، م. س.، ص 438.

(5) السابق: ص 436.

(6) أمل دنقل: م. س.، ص 439.

(7) ديوان «تعليق على ما حدث»، م. س.، ص 208 – 210، وينظر – كذلك – توفيق زياد: في قصيدة «ست كلمات»، من ديوان «ادفنوا أمواتكم وانهضوا»، ضمن الأعمال الكاملة، م. س.، ص 230، وكذلك سميح القاسم: في قصيدة «ق – م – ص»، من ديوانه «سُبحة السجلات»، ضمن الأعمال الكاملة، م. س.، (3/281).

(8) في أصل الديوان، تجاوز الشاعر الشكل الإملائي الصحيح للكلمتين: «رداء، وماء»، إذ نجدهما في الديوان هكذا: «رداءاً، ماءاً»، ومن الشائع إملائيّاً أن الهمزة لا تحصر بين ألِفَيْن.

(9) أمل دنقل: «تعليق على ما حدث»، م. س.، ص 218.

(10) ديوان «الخروج عن النص»: دار الفن الحديث، بيروت، د. ت.، ص 27 – 30، وتنظر – كذلك – أمل دنقل: في قصيدة «الضحك في دقيقة الحداد»، من ديوانها «تعليق على ما حدث»، م. س.، ص 202.

(11) ديوان «خطوات في الغربة»: ضمن الأعمال الكاملة، م. س.، ص 296.

(12) ديوان «شيوعيون»: ضمن الأعمال الكاملة، م. س.، ص 92، وتُنظر له – أيضاً – قصيدة «ست كلمات»، من ديوانه «ادفنوا أمواتكم وانهضوا»، م. س.، ص 230، وكذلك سميح القاسم: في قصيدة «إذاعة بيان»، من ديوانه «سبحة السجلات»، ضمن الأعمال الكاملة، م. س.، (3/281).

(13) ديوان «أغنيات الحب والثورة»: ضمن الأعمال الكاملة، م. س.، ص 291.

(14) ديوان «سيدة التفاحات الأربع»: بغداد، الجمهورية العراقية، 1976 ،ص 97 وما بعدها.

(15) ديوان «على قمة الدنيا وحيداً»: بيروت، 1973 ،ص 21، وينظر – أيضاً – سليم بركات: في قصيدة «الكواكب المهرولة صوب الجبل»، من ديوانه «كل داخل سيهتف لأجلي، وكل خارج أيضاً»، بيروت، 1973 ،ص 21.

(16) عزالدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، م. س.، ص 439.

(17) علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية، م. س.، ص 230.

(18) يراجع يوسف الصائغ: في قصيدة «هذا الشهر حنطة»، من ديوان «سيدة التفاحات الأربع»، بغداد، 1976، وكذلك وليد طلعت: في قصيدة «أقمار صغيرة ترغب في الاشتعال»، من ديوان «مزيد من الوقت»، م. س.، ص37، وكذلك الحسين خضيري: في قصيدة «حلم» من ديوانه «تراتيل المريد»، م. س.، ص 43.

***

## مصادر ومراجع الباب الأول


**أولاً - المصادر:**

- إبراهيم داود: - الشتاء القادم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (سلسلة كتابات جديدة)، 1996.
- مطر خفيف في الخارج، دار شرقيات، ط 1، 1993.
- أحمد الشهاوي: الأحاديث (السفر الأول)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط 1، 1991.
- أحمد خالد: أخلو من محبتها، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (سلسلة إشراقات جديدة)، 2001.
- أحمد دحبور: (الضواري وعيون الأطفال - طائر الوحدات - حكاية الولد الفلسطيني)

ضمن «ديوان أحمد دحبور»، دار العودة، بيروت، 1983 ،(حسب ترتيب تواريخ النشر لأول مرة).

- أحمد سويلم: (الخروج إلى النهر - الطريق والقلب الحائر)

ضمن الأعمال الكاملة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط 3، 1993.

- أحمد عبدالمعطي حجازي: (مدينة بلا قلب - أوراس - لم يبقَ إلا الاعتراف - مرثية للعمر الجميل - كائنات مملكة الليل - أشجار الأسمنت)

ضمن الأعمال الكاملة، دار سعاد الصباح، (القاهرة، الكويت)، ط 1، 1993 ،حسب ترتيب نشرها لأول مرة.

- أحمد عنتر مصطفى: - زيارة أخيرة إلى قبو العائلة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط 1، 1997.
- مريم تتذكر: الهيئة العامة لقصور الثقافة، (سلسلة أصوات أدبية) (348)، القاهرة، ط 1، 2004.
- أحمد لطفي رشوان: احتفالية تقليدية للحزن التجريبي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة إبداعات (200)، القاهرة، ط 1، 2003.
- أحمد مطر: لافتات 7، لندن، ط 1، 1999.
- أحمد محمد إبراهيم: قصيدة «نقوش على جدران الغربة»، مجلة إبداع، العدد (12)، ديسمبر، 1987.
- أدونيس (علي أحمد سعيد): (المسرح والمرايا - مفرد بصيغة الجمع)

ضمن ديوان أدونيس، الأعمال غير الكاملة، دار العودة ، بيروت، ط 5، 1988.

- تاريخ يتمزق في جسد امرأة، دار الساقي، بيروت، 2006.
- أمجد ريان: الخضراء، دار آتون للطباعة والنشر، القاهرة، ط 1، 1978.
- أمل دنقل: (مقتل القمر - البكاء بين يدي زرقاء اليمامة - تعليق على ما حدث - العهد الآتي - أقوال جديدة عن حرب البسوس - أوراق الغرفة (8) - قصائد متفرقة)

ضمن الأعمال الكاملة، مكتبة مدبولي، القاهرة، د. ت.، بترتيب الصدور لأول مرة.

- إيزابيل كمال: دراما العتبات، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة إبداعات (236)، القاهرة، ط 1، 2006.

- أيمن حمدي: كتاب الأسماء والديار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2000.

- أيمن كيلاني: شوارع ليست مدينة لأحد، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة إبداعات (201)، القاهرة، ط 1، 2003.

- بدر شاكر السياب: (أنشودة المطر - المومس العمياء)

ضمن الأعمال الكاملة، دار العودة، بيروت، 1993.

- بشير رفعت سعيد: السماء تخبئ أجراسها، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة إبداعات (210)، القاهرة، ط 1، 2004.

- بلند الحيدري: (خفقة الطين - أغاني المدينة الميتة - خطوات في الغربة - رحلة الحروف الصّفر - حوار عبر الأبعاد الثلاثة - أغاني الحارس المتعب - إلى بيروت مع تحياتي - أبواب البيت الضيق - آخر الدرب)

ضمن الأعمال الكاملة، دار سعاد الصباح، (القاهرة، الكويت)، ط 1، 1992 ،بترتيب النشر للمرة الأولى.

- توفيق زياد: (أغنيات الثورة والغضب - أشد على أيديكم - شيوعيون - ادفنوا أمواتكم وانهضوا - تهليلة الموت والشهادة)

ضمن الأعمال الكاملة: (ديوان توفيق زياد)، دار العودة، بيروت، 1970 ،بترتيب تاريخ النشر لأول مرة.

- جمال الشاعر: أُصفق أو لا أصفق، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1987.

- جوزف عيساوي: قصائد المنزل، بيروت، ط 1، 1992.

- حامد طاهر: (قصائد المرحلة الأولى - قصائد عصرية - عاشق القاهرة - قصائد كُتبت في باريس)

ضمن الأعمال الكاملة، المجلد الأول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط 1، 2002 ،وهي مرتبة حسب تاريخ الإصدار لكل ديوان.

- حسب الشيخ جعفر: - زيارة السيدة السومرية، وزارة الإعلام العراقية، بغداد، 1974.

- أعمدة سمرقند، دار الآداب، بيروت، ط 1، 1989.

- حسن طلب: لا نيل إلا النيل، دار شرقيات، القاهرة، ط 1، 1993.

- حسن فتح الباب: أحداق الجياد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1990.

- قصيدة «معزوفة الشهب الشاردة»، مجلة العربي الكويتية، العدد 485، إبريل، 1999.

- الحسين خضيري: تراتيل المريد، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة إبداعات (226)، القاهرة، ط 1، 2005.

- حمدي غيث: المجد للإنسان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط 1، 1988.

- حميد سعيد: طفولة الماء، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط 1، 1990.

- خليل حاوي: من جحيم الكوميديا، دار العودة، بيروت، ط 1، 1979.

- رفعت سلام: إشراقات رفعت سلام، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط 2، 1992.

– إنها تومئ لي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2005.

– وردة الفوضى الجميلة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط 1، 1987.

– ريم قيس: قصيدة «دقائق»، مجلة إبداع، العدد (1)، يناير، 1988.

– سامي نفادي: مَرَّ قديماً، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة إشراقات جديدة، ط 1، 2001.

– سعد القليعي: قِيل قُل... فبكى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة إشراقات جديدة (7)، ط 1، 2001.

– سعد عبدالرحمن: النفخ في الرماد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة إشراقات جديدة (8)، ط 1، 2001.

– سليم بركات: كل داخل سيهتف لأجلي، وكل خارج أيضاً، بيروت، 1973.

– سميح القاسم: (شخص غير مرغوب فيه – دمي على كفي – قرابين – لا أستأذن أحداً – سبحة السجلات)

ضمن الأعمال الكاملة، دار سعاد الصباح، (القاهرة، الكويت)، ط 1، 1993 ،وهي مرتبة حسب تاريخ الظهور لأول طبعة.

– سمير عبدالمنعم: النار والفراشة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة إشراقات جديدة، القاهرة، 2001.

– السيد الجزايرلي: قصيدة «طقوس الليل والمطر»، مجلة إبداع، العدد (11 و12)، نوفمبر وديسمبر، 1990.

– السيد فتحي: سأباغتهم بموتي هذا الصباح، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، 2002.

– صلاح عبدالصبور: (الناس في بلادي – أحلام الفارس القديم – تأملات في زمن جريح – شجر الليل – الإبحار في الذاكرة – أقول لكم)

ضمن الأعمال الكاملة (الدواوين)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1993 ،وهي مرتبة حسب تواريخ الظهور لأول مرة.

– عادل عزت: قصيدة «الشتات المقدس»، مجلة إبداع، العدد (12)، ديسمبر، 1987.

– عاشور بشير الطويبي: قصائد الشرفة، مطابع جريدة السفير، الإسكندرية، 1993.

– عبدالحكيم كشّاد: قصيدة «خيبات»، مجلة الفصول الأربعة، الأمانة العامة لرابطة الأدباء والكتاب، طرابلس، ليبيا، العدد (58)، فبراير، 1992.

– عبدالحميد بطاو: عندما صمت المغني، الدار العربية للكتاب، طرابلس، ليبيا، 1997.

– عبدالحميد شاهين: قصيدة «ألوان من الشعر»، إبداع، العدد (1)، يناير، القاهرة، 1988.

– عبدالحميد محمود: قصيدة «تكون وتكون»، مجلة إبداع، العدد (9)، السنة (4)، سبتمبر، 1986.

– عبدالعزيز موافي: ديوان (1405)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993.

– عبداللطيف أطيمش: قصيدة «حكايات عن الماء والأزهار»، مجلة إبداع، أغسطس، القاهرة، 1986.

– عبدالمجيد القمودي: زغاريد في علبة صفيح، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، ليبيا، ط 1، 1973.

– عبدالسميع عمر زين الدين: قصيدة «الرسالة»، إبداع، العددان (11 و12)، نوفمبر وديسمبر، 1990.

– عبدالمنعم رمضان: قصيدة «الإسكندرية»، مجلة إبداع، العدد (12)، ديسمبر، 1987.

– عبدالمنعم عواد يوسف: قصيدة «تفعيلة على البحر الطويل»، إبداع، سبتمبر، 1986.

- عبده بدوي: قصيدة «حكاية الغول»، مجلة العربي الكويتية، العدد (437)، إبريل، 1995.

- عبدالوهاب البياتي: (أشعار في المنفى - كلمات لا تموت - النار والكلمات - سِفر الفقر والثورة - الذي يأتي ولا يأتي - مملكة السنبلة - أباريق مهشمة - عشرون قصيدة في برلين)

ضمن الأعمال الكاملة، دار العودة، بيروت، ط 4، 1990 ،وهي مرتبة حسب ظهورها للمرة الأولى.

- عزالدين إسماعيل: هوامش في القلب، الهيئة العامة لقصور الثقافة، أصوات أدبية (374)، ط 1، 2007.

- عزة بدر: هذه الزوايا وفمي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة أصوات أدبية (339)، القاهرة، 2003.

- علي عبدالسلام الفزاني: (رحلة الضياع - قصائد مهاجرة - الموت فوق المئذنة)

ضمن الأعمال الكاملة، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، ليبيا، ط 4، 1983.

- قصيدة «حُرٌّ كالريح»، مجلة الفصول الأربعة، الأمانة العامة لرابطة

الأدباء والكتاب، طرابلس، ليبيا، العدد (58)، فبراير، 1992.

- عماد أحمد غزالي: مكتوب على باب القصيدة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1991.

- غسان مطر: أقسمتُ لن أبكي، الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، ليبيا، ط 1، 1987.

- فاروق جويدة: (حبيبتي لا ترحلي - شيءٌ سيبقى بيننا - طاوعني قلبي بالنسيان - في عينيك عنواني)

ضمن الأعمال الكاملة، مركز الأهرام للطباعة والنشر، القاهرة، ط 3، 1991 .

- فاروق خلف: بيتٌ يمر بالبراري، مركز الحضارة العربية، القاهرة، 1999.

- فاروق شوشة: - العيون المحترقة، مكتبة غريب، القاهرة، ط 4، 1990.

- قصيدة «القصيدة والرعد»، مجلة الشعر، القاهرة، العدد (61)، شتاء 1991.

- فتحي فرغلي: فصول من كتاب الحب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1992.

- فدوى طوقان: على قمة الدنيا وحيداً، دار الآداب، بيروت، 1973.

- فؤاد سليمان: قصيدة «المشمول بأوهامه»، إبداع، العددان (11 و12)، نوفمبر وديسمبر، 1990.

- فوزي صالح: قف... تلك فاتحةٌ والنوى، مصر العربية للنشر والتوزيع، القاهرة، 1994.

- كمال نشأت: (جراح تنبت الشجر - أحلى أوقات العمر - النجوم متعبة والضحى في انتظار - أنشودة الطريق)

ضمن الأعمال الكاملة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط 1، 1997 ،وهي مُرتبة حسب تاريخ نشرها لأول مرة.

- ماهر عبدالمنعم: قصيدة «طعنة سيف»، إبداع، العدد (12)، ديسمبر، 1987.

- محجوب العياري: حالات شتى لمدينة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1990.

- محمد الشلطامي: قصائد عن الفرح، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع، ليبيا، ط 1، 2002.

- محمد الظاهر: قصيدة «قمر المذبحة... يمامة الوطن»، مجلة الدوحة القطرية، العدد (11)، نوفمبر، 1983.

- محمد الفيتوري: أغصان الليل عليك، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1997.

- محمد القيسي: رياح عزالدين القسام، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1974.

- محمد جلال سليم: ابتسم لي يا محمد، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة إبداعات (195)، القاهرة، ط 1، 2003.
- محمد زكي العشماوي: أغنية في غابة مشتعلة، القاهرة (على نفقة المؤلف)، ط 1، 2000.
- محمد سليمان: أحاديث جانبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.
- قصيدة «شظايا»، أخبار الأدب، العدد (380)، 5 نوفمبر، 2000.
- قصيدة «المرايا والمخاطبات»، إبداع، سبتمبر، 1986.
- محمد عزالدين المناصرة: «يا عنب الخليل»، دار العودة، بيروت، 1970.
- محمد صالح: - خط الزوال، دار سعاد الصباح، (القاهرة، الكويت)، ط 1، 1992.
- صيد الفراشات، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1996.
- محمد علي شمس الدين: (قصائد مهربة إلى حبيبتي آسيا - غيم لأحلام الملك المخلوع - الشوكة البنفسجية - أميرال الطيور)
ضمن الأعمال الكاملة، دار سعاد الصباح، (القاهرة، الكويت)، ط 1، 1993.
- محمد عفيفي مطر: - رسوم على قشرة الليل، الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، ليبيا، ط 2، 1978.
- كتاب الأرض والدم، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة أصوات أدبية (206)، القاهرة، 1997.
- محمد فهمي سند: ولا يثب الحصان إلى الأمام، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1987.
- قصيدة «وجوه»، إبداع، العدد (8)، أغسطس، 1986.
- محمد مهران السيد: بدلاً من الكَذب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1995.
- محمود حسن إسماعيل: نار وأصفاد، ضمن الأعمال الكاملة، دار سعاد الصباح، ط 1، (القاهرة، الكويت)، 1993.
- محمود درويش: عاشق من فلسطين، ضمن الأعمال الكاملة، دار العودة، بيروت، د. ت.
- لماذا تركتَ الحصان وحيداً؟، بيروت، ط 2، 1996.
- محمود عبدالحفيظ: قصيدة «بعد عام»، مجلة إبداع، العدد (8)، السنة (4)، أغسطس، 1986.
- محمود سيف الدين: قاطرة سوداء تدهمنا، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة إبداعات (204)، القاهرة، ط 1، 2004.
- محمود ممتاز الهواري: قصيدة «بلا رصيد»، مجلة إبداع، العدد (12)، ديسمبر، 1987.
- محمود نسيم: قصيدة «جدارية»، مجلة إبداع، العدد (8)، أغسطس، 1986.
- قصيدة «كُمون»، إبداع، العدد (12)، ديسمبر 1987.
- قصيدة «رؤى»، مجلة القاهرة، العدد (75)، سبتمبر، 1987.
- محيي الدين اللاذقاني: أغنية خارج السرب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1993.
- مختار عيسى: قصيدة «وامرأتي خضراء»، إبداع، نوفمبر وديسمبر، 1990.

– مصطفى أبوجمرة: قصيدة «الياقوتة البُنية»، مجلة إبداع، السنة (4)، العدد (9)، سبتمبر، 1986.

– معين بسيسو: الأشجار تموت واقفة، دار الأدب، بيروت، 1966.

– مريد البرغوثي: طال الشتات، دار الكلمة، بيروت، ط 1، 1987.

– ممدوح عدوان: الظل الأخضر، وزارة الثقافة، دمشق، 1967.

– الدماء تدق النوافذ، وزارة الإعلام العراقية، بغداد، 1974.

– قصيد نوستاليجا، العربي الكويتية، العدد (460)، مارس، 1997.

– منال العماوي: أشهد موتكم وأبوح، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة إبداعات (235)، القاهرة، ط 1، 2006.

– ناجي عبداللطيف: قصيدة «كأنا التقينا»، مجلة إبداع، السنة (7)، العدد (11)، نوفمبر، 1989.

– ناصر فرغلي: قصيدة غيمة راحلة، إبداع، العدد (12)، ديسمبر، 1987.

– نبيل قاسم: قصيدة «يحدث في الليل»، مجلة إبداع، العددان (11 و12)، نوفمبر وديسمبر، 1990.

– نجوى عمر: «... وشاعرة!!»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة إشراقات أدبية (162)، مارس، 1994.

– نجيب سرور: التراجيديا الإنسانية، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، ط 1، 1952.

– نزار قباني: – الخروج عن النص، دار الفن الحديث، بيروت، د. ت.

– كتاب الحب، منشورات نزار قباني، بيروت، ط 13، 1988.

– نشأت المصري: القلب والوطن، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1987.

– وصفي صادق: قصيدة «رقصة الطاووس الميت»، مجلة إبداع، العدد الأول، السنة (6)، يناير، 1988.

– وفاء وجدي: قصيدة «انتظاراً لسيل العرم»، مجلة إبداع، العدد (8)، السنة الثالثة، أغسطس، 1985.

– وليد طلعت: مزيد من الوقت، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة إبداعات (196)، القاهرة، ط 1، 2003.

– وليد منير: كمشكاةٍ فيها مصباح، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة أصوات أدبية (366)، القاهرة، ط 1، 2006.

– قصيدة «التعب»، إبداع، العدد (11)، نوفمبر، 1989.

– ياسر عبده: يطيرون حناجرهم في الهواء، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة إبداعات (218)، القاهرة، ط 1، 2004.

– يسري خميس: التمساح والوردة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993.

– يوسف الصائغ: سيدة التفاحات الأربع، بغداد، 1976.

**ثانياً – المراجع:**

(أ) دوائر المعارف والموسوعات والمعاجم:

– إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار المعارف، 1985.

– أحمد كامل مرسي ومجدي وهبة: معجم الفن السينمائي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1973.

– مجدي وهبة: معجم مصطلحات الأدب، بيروت، 1974.

– ابن منظور (أبوالفضل جمال الدين): لسان العرب، تحقيق: عبدالله علي الكبير، ومحمد أحمد حسب الله، دار المعارف، 1981.

– نبيل راغب: موسوعة الإبداع الأدبي، الشركة العالمية للنشر والتوزيع، لونجمان، القاهرة، 1996.

(ب) المراجع العربية:

– إبراهيم حمادة: – طبيعة الدراما، دار المعارف، سلسلة كتابك (26)، 1977.

– من حصاد الدراما والنقد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1987.

– هل الدراما فنٌّ جميل؟، دار المعارف، سلسلة اقرأ (435)، مايو، 1978.

– هوامش في الدراما والنقد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المكتبة الثقافية 434، القاهرة، 1988.

– إبراهيم سكر: الدراما الإغريقية، المؤسسة المصرية للتأليف والنشر، القاهرة، 1968.

– إحسان عباس: – فن الشعر، دار الثقافة، بيروت، ط 2، 1959.

– اتجاهات الشعر الحر، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، فبراير، 1978.

– أحمد الطريسي أعراب: الرؤية والفن في الشعر العربي الحديث بالمغرب، المؤسسة الحديثة للنشر والتوزيع، الرباط، ط 1، 1987.

– أحمد المنادي: التلقي والتواصل الأدبي – قراءة في نموذج تراثي، مجلة عالم الفكر، المجلد (34)، يوليو وسبتمبر، الكويت، 2005.

– أحمد درويش: – الكلمة والمجهر (دراسات في نقد الشعر)، دار الهاني للطباعة، القاهرة، 1993.

– في النقد التحليلي للقصيدة المعاصرة، دار الشروق، القاهرة، ط 1، 1996.

– أحمد زكي: المسرح الشامل، دار المعارف، سلسلة كتابك (120)، القاهرة ، 1979.

– أحمد سخسوخ: الدراما الشعرية بين النص والعرض المسرحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2003.

– أحمد عبدالحي: قراءة ثانية في شعر صلاح عبدالصبور، مطبوعات الرافعي، القاهرة، 1989.

– أحمد مرتضى عبده: قراءات في الشعر المعاصر – ملامح نقدية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المكتبة الثقافية (394)، القاهرة، 1985.

– أحمد يوسف: عالم الصورة وثقافة العين، مجلة العربي، العدد (491)، الكويت، أكتوبر، 1999.

– أسامة أبوطالب: مغامرة المسرح، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، 2002.

– أسامة فرحات: المونولوج بين الدراما والشعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط 1، 1997.

– أميرة حلمي مطر: فلسفة الجمال – أعلامها ومذاهبها، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، 2002.

– بوشوشة بن جمعة: ذاكرة الماء ترسم مدائن العشق والحصار، مجلة علامات، المجلد (14)، العدد (53)، النادي الثقافي الأدبي، جدة، سبتمبر، 2004.

– توفيق الحكيم: – فن الأدب، مكتبة الآداب، القاهرة، د. ت.

– قالبنا المسرحي، مكتبة الآداب، القاهرة، 1967.

– جابر عصفور: قراءة النقد الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، 2002.

– جبرا إبراهيم جبرا: الرحلة الثامنة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 2، 1979.

– جلال الخياط: الأصول الدرامية في الشعر العربي، دار الرشيد، بغداد، 1982.

– جلال العشري: المسرح – وجهٌ وقناع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1988.

– حامد أبوأحمد: تحديث الشعر العربي – تأصيل وتطبيق، الهيئة العامة لقصور الثقافة، كتابات نقدية (150)، القاهرة، 2004.

– حسن البنداري: جدلية الأداء التبادلي في الشعر العربي المعاصر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط 2 ، 1999.

– حسن توفيق: اتجاهات الشعر الحُر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المكتبة الثقافية (242).

– حسن فتح الباب: سمات الحداثة في الشعر العربي المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة دراسات أدبية، 1987.

–رجاء عيد: – الأداء الفني والقصيدة الجديدة، مجلة فصول، المجلد السابع، العددان (1 و2)، أكتوبر ومارس، 1986 1987–.

– القول الشعري: منظورات معاصرة، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1995.

– رشاد رشدي: فن كتابة المسرحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998.

– رمضان بسطاويسي: جماليات الفنون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دراسات أدبية، 1998.

– رمضان سليم: الخيالة – أفق وواقع، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، ليبيا، 1986.

– سامي سويدان: دلالية القصص وشعرية السرد، دار الآداب، بيروت، ط 1، 1996.

– سعد أبوالرضا: التعبير الدرامي – دراسة نقدية، عكاظ للنشر والتوزيع، الرياض، ط 1، 1983.

– سعد أردش: المخرج في المسرح المعاصر، سلسلة عالم المعرفة، العدد (19)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، يوليو، 1979.

– السعيد الورقي: لغة الشعر الحديث، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ط 4، 1997.

– سعيد شيمي: – اتجاهات الإبداع في الصورة السينمائية، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2003.

– تجربتي مع الصورة السينمائية (جزءان)، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة آفاق السينما (39)، القاهرة، 2004.

– سلام كاظم الأوسي: التشكيل في البنية التصويرية للشعر العربي المعاصر، مجلة «علامات في النقد»، النادي الثقافي الأدبي، جدة، المجلد (47)، العدد (12)، مارس، 2003.

– سمير سرحان: – البدايات الأولى لتاريخ الدراما، مجلة المسرح، العدد (3)، يناير، 1965.

– دراسات في الأدب المسرحي، مكتبة غريب، القاهرة، 1971.

– شاكر عبدالحميد: – الأسس النفسية للإبداع الفني في القصة القصيرة خاصة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1992.

– عصر الصورة: الإيجابيات والسلبيات، سلسلة عالم المعرفة، العدد (311)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، يناير، 2005.

– صلاح عبدالصبور: – رحلة على الورق، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1971.

– حياتي في الشعر، ضمن الأعمال الكاملة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993.

– صلاح فضل: – أساليب السرد في الرواية العربية، دار سعاد الصباح، (القاهرة، الكويت)، ط 1، 1992.

– كتابة الأثر وكتابة الحياة، أخبار الأدب، العدد (23)، 1993/12/19.

– الأسلوب السينمائي في شعر أمل دنقل، ضمن سفر أمل دنقل، جمع: عبلة الرويني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998.

– بلاغة الخطاب وعلم النص، الشركة المصرية العالمية للنشر والتوزيع (لونجمان)، القاهرة، 2001.

– تحولات الشعرية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، 2002.

– قراءة الصورة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، 2003.

– قراءة الصورة وصورة القراءة، دار الشروق، القاهرة، ط 1، 1997.

– نبرات الخطاب الشعري، مكتبة الأسرة، 2004.

– الطاهر أحمد مكي: الشعر العربي المعاصر–روائعه ومدخل لقراءته، دار المعارف، ط 2، 1983.

– طه وادي: جماليات القصيدة العربية، دار المعارف، القاهرة، 1982.

– عادل النادي: – الفنون الدرامية، دار المعارف، سلسلة «اقرأ»، (528) ،القاهرة، 1987.

– مدخل إلى فن كتابة الدراما، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993.

– عالي سرحان القرشي: تجربة في قراءة النص الشعري الحديث، مجلة علامات في النقد، المجلد (14) الجزء (53)، النادي الأدبي في جدة، سبتمبر، 2003.

– عبدالباسط الجهاني: درامية الصورة، مجلة شؤون ثقافية، العدد الأول، السنة الأولى، الأمانة العامة للإعلام، طرابلس، ليبيا، يناير (2006).

– عبدالعزيز حمودة: البناء الدرامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1989.

– عبدالغفار مكاوي: – ثورة الشعر الحديث (جزءان)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1972.

– قصيدة وصورة: الشعر والتصوير عبر العصور، سلسلة عالم المعرفة، العدد (119)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، نوفمبر، 1987.

– عبدالله إبراهيم: المتخيل السردي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 1، 1990.

– عبدالله هويدي: آفاق مسرحية، الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، ليبيا، د. ت.

– عبدالمحسن طه بدر: التطور والتجديد في الشعر المصري الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1992.

– عبده دياب: التأليف الدرامي، دار الأمين للنشر والتوزيع، القاهرة، 2001.

– عبلة الرويني: سفر أمل دنقل، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998.

– عثمان عبدالمعطي عثمان: علاقة التقنيات المسرحية بتغيرات المجتمع المصري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1999.

– عدنان حسين قاسم: لغة الشعر العربي – أصالة التراث في مواجهة التفجير، قطاع الكتب، ليبيا، ط 1، 1981.

– عزالدين إسماعيل: – الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، ط 3، د. ت.

– الفن والإنسان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، 2003.

– علي جعفر العلاق: البنية الدرامية في القصيدة الحديثة – دراسة في قصيدة الحرب، مجلة فصول، المجلد السابع، العددان (1 و2)، أكتوبر 1986، ومارس 1987.

– علي عشري زايد: – عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة النصر، جامعة القاهرة، ط 2، 1993.

– قراءات في شعرنا المعاصر، دار العروبة، الكويت، د. ت.

– علي عقلة عرسان: الظواهر المسرحية عند العرب (جزءان)، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، ليبيا، ط 2، 1983.

– فائق متى: إليوت، دار المعارف، سلسلة نوابغ الفكر الغربي (17)، ط 2، 1991.

– كمال ممدوح حمدي: الدراما اليونانية، دار المعارف، سلسلة كتابك (130)، القاهرة، 1980.

– محسن اطيمش: دير الملاك – دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، دار الرشيد، بغداد، 1982.

– محمد إبراهيم أبوسنة: تجارب نقدية وقضايا أدبية، دار المعارف، سلسلة «اقرأ» (519)، القاهرة، 1986.

– محمد بنيس: الشعر العربي الحديث – بنياته وإبدالاتها، دار توبقال، المغرب، ط 1، 1990.

– محمد حمدي إبراهيم: نظرية الدراما الإغريقية، الشركة المصرية العالمية للنشر والتوزيع، (لونجمان)، القاهرة، 1994.

– محمد زكي العشماوي: أعلام الأدب العربي الحديث واتجاهاتهم الفنية، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ط 1، 1998.

– محمد زيدان: البنية السردية في النص الشعري، الهيئة العامة لقصور الثقافة، كتابات نقدية (149)، القاهرة، أغسطس، 2004.

– محمد عزيزة: الإسلام والمسرح، ترجمة: رفيق الصبان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المكتبة الثقافية (455)، القاهرة، 1990.

– محمد عناني: – التصوير والشعر الإنجليزي، مجلة فصول، العدد (2)، المجلد (5)، يناير، 1985.

– الأدب وفنونه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط 2، مكتبة الأسرة، 1997.

– الشعر المسرحي: حاضره ومستقبله، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، 2001.

– محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن، نهضة مصر، 1997.

– محمد فتوح أحمد: – الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، ط 3، 1984.

– واقع القصيدة العربية، دار المعارف، القاهرة، 1984.

– محمد فكري الجزار: الخطاب الشعري عند محمود درويش، دار الكتب الجامعية، شبين الكوم، ط 1، 1988.

- محمد نجيب التلاوي: القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط 2، مكتبة الأسرة، 2006.

- مصطفى السعدني: البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1997.

- نبيل راغب: المذاهب الأدبية من الكلاسيكية إلى العبثية، مكتبة مصر، القاهرة، د. ت.

- نعيم حسن اليافي: الشعر بين الفنون الجميلة، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، المكتبة الثقافية (192)، القاهرة، 1968.

- يحيى عبدالتواب: فن الباليه والأدب، مجلة فصول، العدد (2)، المجلد (5)، يناير، 1985.

- يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي، دار الفارابي، بيروت، ط 1، 1982.

(ج) المراجع المترجمة:

- أ. أ. ريتشارد: العلم والشعر، ترجمة: محمد مصطفى بدوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، 2001.

- أتيين دريوتون: المسرح المصري القديم، ترجمة: ثروت عكاشة، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، 1967.

- أرسطو طاليس: فن الشعر، ترجمة: عبدالرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، 1973.

- أرنست فيشر: المرشد في فن المسرح، ترجمة: أحمد سلامة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1981.

- إروين إدمان: الفنون والإنسان، ترجمة: مصطفى حبيب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، 2001.

- ألكسندر دين: أسس الإخراج المسرحي، ترجمة: سعيد غنيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1986.

- أندرو يوكانان: صناعة الأفلام من السيناريو إلى الشاشة، ترجمة: أحمد الحضري، دار القلم، القاهرة، د. ت.

- برتولد بريخت: المسرح الملحمي، ترجمة: جميل نصيف، عالم المعرفة، بيروت، د. ت.

- إيتيان سوريو: تقابل الفنون، ترجمة: بدرالدين القاسم الرفاعي، منشورات وزارة الثقافة، سلسلة دراسات نقدية عالمية (20)، دمشق، 1993.

- بيتر فايس: مقدمة مسرحية «أنشودة أنجولا»، ترجمة: يسري خميس، وزارة الإرشاد والأنباء، الكويت، من سلسلة «المسرح العالمي»، 1970.

- تاتار كيفيتش: تصنيف الفنون، ترجمة: مجدي وهبة، مجلة فصول، العددان (1 و2)، المجلد (5)، أكتوبر 1986، ومارس 1987.

- تزفيتان تودروف: الشعرية، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء ابن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط 2، 1990.

- توماس ستيرنز إليوت: في الشعر والشعراء، ترجمة: محمد جديد، دار كنعان، دمشق، 1991.

- جوزف م. بوجن: فن الفرجة على الأفلام، ترجمة: وداد عبدالله، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة الألف كتاب (192)، القاهرة، 1995.

– جوليان هلتون: نظرية العرض المسرحي، ترجمة: نهاد صليحة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط 2، مكتبة الأسرة، 1994.

– جون كوين: بناء لغة الشعر، ترجمة: أحمد درويش، مكتبة الزهراء، القاهرة، 1985.

– روبرت همفري: تيار الوعي في الرواية الحديثة، ترجمة: محمود الربيعي، مكتبة الشباب، القاهرة، 1984.

– روجرم بسفيلد (الابن): فن الكاتب المسرحي للمسرح والإذاعة والتلفزيون والسينما، ترجمة: دريني خشبة، نهضة مصر، القاهرة، د. ت.

– س. موريه: الشعر العربي الحديث، ترجمة: شفيع السيد وسعد مصلوح، دار الفكر العربي، القاهرة، 1986.

– س. و. داوسن: الدراما والدرامية، ترجمة: جعفر صادق الخليلي، منشورات عويدان، (بيروت، باريس)، ط 2، 1989.

– شيلدون تشيني: تاريخ المسرح في ثلاثة آلاف سنة، ترجمة: دريني خشبة، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، د. ت.

– فرانك م. هواي تنج: المدخل إلى الفنون المسرحية، ترجمة: دريني خشبة وآخرون، دار المعرفة، القاهرة، 1970.

– مارسيل مارتن: اللغة السينمائية، ترجمة: سعد مكاوي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، القاهرة، 1964.

– مارتن أسلن: مجال الدراما – كيف تخلق العلامات الدرامية المعنى على المسرح والشاشة؟، ترجمة: سباعي السيد، وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، القاهرة، 1991.

– مارتن والاس: نظريات السرد الحديثة، ترجمة: حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة (63)، القاهرة، 1998.

– ماريا دل كارمن بوبيس: سيمولوجية العمل الدرامي، ترجمة: خالد سالم، مركز اللغات والترجمة، أكاديمية الفنون، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، القاهرة، 2001.

– ماري جوري برلتون: تشريح المسرحية، ترجمة: دريني خشبة، الهيئة المصرية العامة، 1962.

– ميخائيل باختين: الماركسية وفلسفة الفن، ترجمة: محمد البكري ويمني العيد، دار توبقال، الدار البيضاء، ط 1،1986.

– هوراس: فن الشعر، ترجمة: لويس عوض، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1947.

– يعقوب م. لنداو: دراسات في المسرح والسينما عند العرب، ترجمة: أحمد المغازي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1972.

– يوزف شتريلكا: العلاقات المنهجية بين الأدب والفنون الأخرى، مجلة فصول، العدد (2)، المجلد (5)، يناير، 1985.

(هـ) المراجع الأجنبية:

- Arnold. P. Hinchliffe: Modern Verse Drama. London. Methuen and Co. 1977.

.C. Brooks and R. Penn Warren .ed: Understanding Poetry .New York .1976 -

J. A. Uddon: A dictionary of Literary Terms .Harmon Sworth .Middle Sex Penguin books - ..1984

J. I. Shipley: Dictionary of world literary terms: (Forms .Technique .Criticism) .London - ..1979

J. Kennedy: Literature an Introduction to Fiction .Poetry and Drama .Harper - .Collins publishers .Fifth edition

.Roger Fowler: A dictionary of Modern Critical Terms .London and N.Y .1991 -

Robert Langbaum: The Poetry of Experience. The Dramatic Monologue in Modern - .Literary tradition .1974

Robert Scholes .Robert Kollog: The Nature of Narrative .Oxford University .1966 -

.Rudolf Arnheim: The unity of the arts .Time .Space and Distance .Ucgl .1976 -

S. Ulman: Reported Speech and Internal Monology in Flaubert .Chap II in style in - .te French Novel .(N.Y) .Barnes and Noble .1964

.T. S. Eliot: On Poetry and Poets .London .Faber and Faber .1979 -

. Tzevtan Todorove: Divination of Poetics .Twentieth Century of Literary Theory - .London .1990

W.K.Wimsatt and Cleanth Brooks: Literary Criticism .A Short History .Oxford and IBH - .publishing Co. .Calcutta .1967



# البــــاب الثـــانـــي

# الأسلوب السينمائي في البناء الشعري المعاصر

## الفصل الأول

# أثر السيناريو السينمائي

### مفهوم السيناريو

لم تكن كلمة «سيناريو» ترتبط بالفن السينمائي عند البداية؛ لأنها وُجدت قبل نشأة السينما نفسها، أي قبل العام الـ1894، وهي مشتقةٌ من الكلمة الإغريقية «Scena»، التي تعني «المنظر»، ثم انتشرت هذه الكلمة إلى اللغات الأوروبية الأخرى في القرن التاسع عشر، لتعني «نص المسرحية المرفق بها تعليمات المخرج الفنية، من حيث المناظر والإضاءة ونظام الحركة وكيفية الأداء التمثيلي، وحينما ظهرت القصة السينمائية، ظهرت هذه الكلمة لتعني نص الفيلم المُعالج بالكتابة الوصفية البصرية عن طريق المشاهد المتتابعة ووصف الخلفيات وطريقة العرض، أي خطة الفيلم كاملة بما في ذلك الحوار»[1].

ويتساءل «سد فليد» عن السيناريو قائلاً: «أهو دليل الفيلم أم خطوطه العريضة؟ أهو الخُطة أم مُخطط العمل؟ أهو سلسلة مَشاهد على شكل حوارٍ أم وصفٌ لتلك المشاهد؟ أهو مجموعة أفكارٍ أم حلمٌ في أفقٍ متكاملٍ؟»[2].

ويخلص من تساؤلاته تلك إلى أن السيناريو كل هذه الأشياء مجتمعةً ومتداخلةً معاً في تناغمٍ منطقيٍّ.

وعلى هذا، فـ«السيناريو هو الفيلم مكتوباً على الورق بشكلٍ بصريٍّ يحتاج إلى تنفيذه بآلات التصوير السينمائي وفنياته الأخرى، أو هو فيلم المستقبل، أو هو المرحلة الأولى في بناء الفيلم أو هو مجموعةٌ من العلاقات الإنسانية التي يقوم على أساسها الصراع في الفيلم»[3].

إنه تصميمٌ مشهديٌّ منظمٌ للقصة السينمائية، فهو يَكتب الأحداث بالظلال والألوان على الورق، ويهتم بكل كبيرةٍ وصغيرةٍ في البناء الفيلميِّ، ويُعدّها لآلة التصوير السينمائي التي تتحرك تحت سيطرة مدير التصوير والمُخرج، لتنفيذ هذه المشاهد الموصوفة بخلفياتها وأماكن تصويرها، وكيفية تطوُّر الحوار، وطرائق نبرِه، ثم يقوم المونتاج بترتيبها وفقاً لترتيب القصة الأصلية حسب تسلسل الأحداث، فـ«السيناريو يبدأ على هيئة مشروعٍ قابلٍ للتعديل يضع فيه كاتبُه تَصوُّره للأحداث الرئيسة، وللصراع الأساس الذي يُبرِزه العرض، وكذلك تطور هذا الصراع، كما يرسم ملامح الشخصيات: البيولوجية والفكرية والنفسية، إنه باختصار: السرد التفصيليُّ لمَشاهد الفيلم باستخدام لغة الصوت والصورة معاً، وهما العنصران الأساسان في كتابة السيناريو بشكلٍ عام»[4]، فالسيناريو يُحوِّل الأماكن الموصوفة في الرواية أماكنَ واقعيةً تقوم بدور الوِعاء الذي يتحرك فيه الأبطال، ويحوِّل هؤلاء الأبطال من مُجرد أسماء في الرواية، بَشَراً واقعيين نراهم يأكلون ويشربون ويعشقون ويُقاتلون... ويُحوِّل الزمن الذي يُعبَّر عنه في الرواية بالأفعال والحروف، عَالماً واقعيّاً حيّاً تدور فيه الأحداث بترتيبها المنطقيِّ، إنه – بلا شك – يَنْفُث الرُّوح في الرواية، التي كانت تعتمد كليةً على خيال القارئ، ليُحولها واقعاً ملموساً.

## طرائق كتابة السيناريو:

يُكتب السيناريو – كما سبق – بشكلٍ آنيٍّ يصف كل أبعاد الحدَث، ويُكتب كل مشهدٍ على حِدةٍ بشكلٍ متسلسلٍ، ويتم تقطيع اللقطات وترقيمها تبعاً لظروف وملابسات القصة، ويُكتب السيناريو بطريقتين:

**(أ) الشكل المتوازي** (Parallel Form)

وفيه تُقسَّم الصفحة – بشكلٍ عموديٍّ – عمودين: العمود الأيمن يتضمن تفاصيل الصورة، والأيسر للحوار والصوت، ويُكتب الرقم المسلسل للمشهد في أعلى الصفحة

يميناً، ثم يُذكر الديكور أو موقع التصوير في وسط الصفحة، وفي أقصى اليسار يُوضَّح وقت المشهد وموقع التصوير (خارجي أم داخلي؟).

**(ب) الشكل المتقاطع (Cross Form)**

وتتم فيه كتابة الصورة والصوت بشكلٍ متقاطعٍ متسلسلٍ دون فصْلٍ، وتتم فيه – كذلك – الإشارة إلى الحركات التفصيلية التي تتخلل الحوار، ويُكتب الحوار والأصوات المصاحبة في الثلث الأوسط من الصفحة، وعلى الرغم من أنه يحقق نوعاً من التآلف بين عنصري الصوت والصورة، فهو يفتقد مميزات الشكل المتوازي في أثناء التنفيذ[5].

وعلى هذا، فإن السيناريو السينمائي لا يصلح للقراءة الأدبية مثل المسرحية المكتوبة؛ لأنه بمقام هيكلٍ وصفيٍّ مفتتٍ للفيلم، ولا تمكن متابعته إلا بعد سرده مونتاجيّاً بعد التصوير؛ فـ«إذا قرأتَ السيناريو، تجد شيئاً لا يصلح للمتابعة القصصية؛ لأن الجانب القصصي فيه مبتور، والتعبير الأدبيّ قاصرٌ، والحوادث والأشخاص تُرى وتُوصف وتُحدد معالمها بطرائق أخرى غير طريقة التعبير الكتابيِّ، وبغير التسلسل المعهود في ما يُكتب لينشر ثم يقرأ، كما تجد – إلى جانب ذلك – اصطلاحاتٍ فنيةً لحركة الكاميرا وخطوط سيرها وتوظيف الموسيقى ووصف اللقطات وأنواعها... وغير ذلك من وسائل التعبير السينمائيِّ التي تملأ الكراسة، وتعمل مجتمعةً على توحيد العمل السينمائيِّ، ولا يعني ذلك القدح في قيمة السيناريو، فهو – بلا شك – عملٌ أدبيٌّ»[6].

وقد رأى الشعراء المحدثون في تخطيط السيناريو عنصراً يمكن الإفادة منه في تطوير القوالب الشعرية وإثراء طرائق تشكيل وبناء القصائد، فلجؤوا إلى توظيفه في بعض القصائد الجديدة على النحو التالي:

## طرائق توظيف السيناريو في بناء القصيدة:

تأثر الشعراء المحدثون في بعض تجاربهم الجديدة بـ«السيناريو السينمائيِّ» شكلاً ومضموناً، ولكنهم لم يلتزموا طريقتي الكتابة السينمائية السابقتين، أي الشكل المتوازي والشكل المتقاطع، وإنما طوعوه لطبيعة تجاربهم الشعرية على النحو التالي:

### (أ) تصميم القصيدة وفقاً للشكل المتوازي

**أولاً: اللقطات النهارية الخارجية**

قد يستعين الشاعر باللقطات التي تُصور خارجيّاً: في الطرق والبحار والصحارى والشوارع... وغيرها، ومعظمها يكون نهاريّاً فلا يدخل أماكن مغلقةً ولا يوظف الإضاءة الاصطناعية ولا الخلفيات المُصممة، وإنما يعتمد على الطبيعة في لقطاته التي يبني بها السيناريو الذي لا يلتزم – تماماً – القالب المتعارف عليه، وإنما يوظف معظم إمكاناته حتى وإن ضحَّى بموسيقى الشعر في معظم مقاطع القصيدة، وذلك كما في قول محمد الظاهر في قصيدة «قمر المذبحة. يمامة الوطن»:

«– مشهد (1)

– الكاميرا في حركةٍ بانورامية بلقطةٍ عاديةٍ لطفلٍ رثٍّ الثياب يركض ويتعثّر ثم يُعاود الركض، والكاميرا تتابعه خلال عملية الركض، يتوقف فجأة أمام تقاطع طرق

– الكاميرا في حركة «زووم ان» سريعة جداً على إشارتي الاتجاه المثبتتين على التقاطع: «صبرا – شاتيلا»

لقطات «متبادلة» بين لقطتي إشارتي الاتجاه، ووجه الطفل النابض بالرعب «انتركات»، بين وجه الطفل وإشارتي الاتجاه تثبت اللقطة على الخلفية السابقة ينزل عنوان:

«صيدا» تقاطع شارعيْن على جسد «محمود درويش»

– غناء جماعي –

نجيءُ المدينة من كُمِّ قُمصانهم

ومن صُلب أرحامهم

لنقطفَ من جُرحهم زهراً لأقحوانْ

ونرفعها بيرقاً أو سلاحا

ونُطلق أعضاءنا في الجهات

طيوراً على الماء

رفَّ حمام على حاجزٍ عسكريٍّ قديمْ

وأغنية ذاهلةْ

– وصف خارجيّ –

بين الأزقّة يعدو الرصاص

يميلُ إلى القلب

بين الثقوب وبين النوافذ

يعدو

لم يبتكر بيته بعد

لم يُعطِ ما عنده للرصيف

لم يضرب اللحمَ بالسيف

كان صغيراً

ومازال يعدو

ويعدو الرصاص

أصابعه سُرَّة العشب

غرته النهر

والشمسُ جبهته القادمة...»[7].

لقد أفاد الشاعر من السيناريو قلباً وقالباً، وخلط بين طريقتي الكتابة (المتوازي والمتقاطع) معاً، إذ وضع رقماً للمشهد في أقصى يمين الصفحة في أعلاها، ووصف طريقة تحرُّك الكاميرا بين أقواسٍ، ووصف بدقة مدى ارتباك وضياع ذلك الطفل

(بطل القصة)، كما استخدم زاوية تصوير تسمى «عين الطائر»، وهي اللقطة المأخوذة من أعلى بحيث تتوجه الكاميرا إلى أسفل الموضوع المراد تصويره، وهذا يبرز الإحساس بالارتباك في المكان والزمان، ويكثر هذا النوع من التصوير في الأفلام التي تدور حول فكرة القدر والمصير المحتوم؛ لأن هذه الزاوية توحي بضآلة الشخصيات وضعفها، وتجعل المشاهد في وضع المسيطر، وقد استخدمها مخرجون كثيرون مثل «فريتزلانج» و«هتشكوك»، وكذلك أشرف فهمي... وغيرهم»[8].

وكل هذا قد مهّد لشعور القارئ/ المُشاهد، بضعف ذلك الطفل وعدم قدرته على مجابهة تلك الظروف المحيطة به بدنيّاً ونفسيّاً.

ثم يتابع الشاعر بقطعٍ مفاجئ بلقطة انقضاضٍ (Zoom in) سريعةٍ جدّاً على إشارةٍ مروريةٍ غير ضوئيةٍ ذات اتّجاهين، وكل فرعٍ من فرعي هذه الإشارة يحمل اسم مذبحةٍ من مذابح الفلسطينيين بما يُعمق أثر الصورة في وجدان القارئ لهذه القصيدة/ الفيلم.

ولم يكتفِ الشاعر بالتصوير الواقعيِّ للأحداث، وإنما – أيضاً – اعتمد على الحِسِّ الانفعالي الذي ينزع تعاطفاً عميقاً مع ما يحدث لهذا الطفل الغضِّ الذي وُلد بين المذابح والتشريد، إضافةً إلى عدم استخدام علامات الترقيم في السرد النثريِّ الذي جاء في صدر القصيدة، للدلالة على السرعة الشديدة وعدم الانسجام أو الهدوء، وحالة الذعر التي تخيم على القصيدة/ السيناريو.

ويتابع الشاعر/ السيناريست تصميم لقطاته بذلك «الانتركات»، وهو القطع المتداخل، إذ يُبادل بين لقطتين: إحداهما لإشارة الاتجاه، والأخرى لوجه ذلك الطفل البائس، مصوِّراً تفاصيل وجهه البائس المرتعب المرتبك، ثم يضع على إشارتي الاتجاه ما يمكن تسميته التشبيه البصري الانفعالي، إذ يحاول من خلال ذلك أن يصور ذاكرة كل فلسطينيٍّ ووجدانه الذي يتوقع الشر دائماً، ويرى المذابح وصورة الدم على كل شيءٍ، وهذا الاقترابِ من وجه الطفل ثم «الإشارة» يصنعان ذلك التعانق المأساوي بين قسوة الواقع ورِقَّة وجه ذلك الطفل التائه بين مذبحتين في مفترق طُرقٍ.

ثم يتم القطع مرةً أخرى بعبارةٍ تشبه ما يسمى «التتر»، الذي يمرُّ على الشاشة حاملاً اسم الأبطال أو عنواناً معيناً يفسر شيئاً ما لما يحدث، وقد جعل الشاعر هذا

العنوان لأحد رموز شعر المقاومة الفلسطينية «محمود درويش»، ثم جاءت كلمة «صيدا» بلقطةٍ معترضةٍ لتشير إلى ما يحدث في جنوبي لبنان أيضاً، ويتم التقاطع على جسد هذا الشاعر ليؤكد مدى التمزق الذي يصيب الشعراء، وقد جعل كل ما سبق بمقام خلفيةٍ مرئيةٍ لما سيأتي، إذ أسَّس لذلك بقوله: «تثبت اللقطة على الخلفية السابقة».

وبعد الانتهاء من تلك الخلفية المرئية، بدأ رصد خلفيةٍ مسموعةٍ ثم جعلها على شكل تهليلةٍ جماعيةٍ تشبه أصوات الجوقة في المسرح، وهذا يشير إلى أن الشاعر يمكن أن يفيد من التقنيات السينمائية والمسرحية معاً، وقد جاء صوت هذا الغناء الجماعيِّ موزوناً في جملٍ متقاربة الطول بما يشبه الهتافات الثورية، وعلى الرغم من غنائيتها، فقد انتشرت فيها الأفعال المضارعة التي تلائم آنية السيناريو وتناسب – أيضاً – آنية الأحداث واستمرار تلك المشاهد ومثولها الدائم في الواقع العربي وفي ذاكرة أبنائه، وبخاصة الشعب الفلسطيني الذي يكابد آثار تلك المذابح، أكثر من نصف قرن.

وكذلك، فإن الأفعال المستخدمة في أثناء عملية التصوير، كلها أفعالٌ مضارعةٌ، مثل: «يركض، ويتعثر، ويعاود، وتتابعه الكاميرا، ويتوقف، وتثبت اللقطة...»، وكذلك انتشرت الجمل الاسمية التي تدل على ثبات الحالة التي تسيطر على القصيدة كلها، وهذا يدل على الآنية التصويرية التي غرق فيها الشاعر، إلى درجةٍ جعلته لا يعبأ بالوزن أو القافية، وكأنه تحرر منهما تحت وطأة التجربة، فلم يحركه سوى الكاميرا ومتابعة الأحداث الدرامية، فقد بدأ بمقطعٍ نثريٍّ، وكأنه جزءٌ مقتطعٌ من كراسة سيناريو، ثم حينما وصل إلى الغناء الجماعيِّ بدأ الوزن والقافية يتسللان إلى القصيدة.

ومن التأثيرات السينمائية الأخرى، أن الشاعر بدأ التصوير بلقطةٍ واسعة المجال فادحة بين ضخامة الميدان وتقاطع الشوارع، وصغَر الطفل وضعفه، ثم دعَّم ذلك بمشهدٍ خارجيٍّ يصور فيه حركة الرصاص الذي يملأ الشوارع، ويبحث عن القلوب ليستقر فيها بعد استنفاد الجدران بالثقوب، ثم يقرن مشهد الرصاص بصورة ذلك الطفل الضعيف الغض الذي يجري مذعوراً والرصاص يعدو خلفه ويحاصره باحثاً عن قلبه الصغير ليستقر فيه حتى يُطفئ جذوته قبل أن تشتعل، ففي جبهته الناصعة تقطن شمس المقاومة المرتقبة.

وهكذا، استطاع الشاعر أن يصمم هذا السيناريو الشعري بشكلٍ مبتكرٍ، إذ دعم اللقطة الأولى بالأخيرة، ووضع الخلفية المسموعة لتزيد وقع المشاهد التي صورها في أمامها، وجعل قسوة الرصاص وضخامة الميادين المُربكة، في مواجهة ذلك الطفل الصغير الفقير الغض الذي يسير في شوارع علامتها مدوّنة عليها أسماء المذابح وتقاطعاتها على أشلاء شعراء المقاومة، ليصنع تلك المفارقات الحادة التي صنعت للقصيدة طريقة بنائها الخاصة التي تختلف عن بقية شعر المقاومة، الذي يعتمد – في معظمه – على الرثاء أو الثورة أو البكاء أو الحماسة الخطابية، على الرغم من أنه في كثيرٍ من نماذجه لا يخلو من ملامح دراميةٍ قويةٍ تعتمد على تقنياتِ مسرحيةٍ أو سينمائيةٍ أخرى.

## ثانياً: الاعتماد على اللقطات الداخلية

خلافاً لما سبق من استخدام المَشاهد الخارجية النهارية التي وظفها «محمد الظاهر» في النص السابق، نجد نماذج أخرى توظف السيناريو المبني بمشاهد تتم في الأماكن المغلقة، ويمكن أن يعتمد الشاعر على الوصف البصريّ مضمناً الأصوات والحركات والجُمل التي تصف تفاصيل وقوع الحدث بعنايةٍ، وذلك كما في قول كمال نشأت في قصيدة «صبيٌّ في يوم عطلةٍ»:

«يتمطى كسلاناً.. كسلانْ

يتقلّب في دفء الأغطيةِ

ودفءِ الأُم النائمة... اليقظى

يهرشُ ساقاً شوّكها الصوف

ينام على الجنب الآخر

رائحة العرق... سعال أخيه... قطرات الصنبور

ويجيءُ الصوتُ المألوفُ النعسانْ:

– استيقظ يا حمدانْ

يتقلَّبُ في الدفء الناعم

يتثاءب في همْس الكلمات:

- «اليوم الجمعة...»

ويشد الأغطية الصوفية فوْق الوجْه

والخَدَر الناعم يسري...

يحتضن الإحساسْ

وينامْ...

قِطّاً ينعسُ في ضوْء الشمسْ»[9].

فهذا مشهدٌ مُكونٌ من مجموعة لقطاتٍ تمَّت كلها «في داخل المنزل»، وقد صوَّر الشاعر ما يحدث بعنايةٍ، إذ استخدم الوصف البصريَّ ومحاكاة الأصوات وطريقة الحركة، حتى اقترب كثيراً من شكل كراسة السيناريو، ولكنه لم يتخلَّ عن روح الشعر، وقد ضمَّن هذا المشهد حواراً خاطفاً يناسب المشاهد السينمائية التي تعتمد على الحوار السريع الخاطف؛ لأن الصورة بالنسبة للسينما أهم عناصرها ومكوناتها، فقد جاء الحوار في جملتين فقط بين الأم وابنها: «استيقظ يا حمدان - اليوم الجمعة».

ولما كانت الصورة أعمق وأهم مكونات الفيلم، اهتم بها هذا الشاعر/ السيناريست، فاعتمد على الوصف البصريِّ الذي جاءت مكوناته في عدة لقطاتٍ قريبةٍ، تمثَّلت بـ: «سرير في داخل غرفة بمنزلٍ، جوّ شتائي، أغطية صوفية، صبيٍ نائم في فراشة، يتقلب على الجانب الآخر، يتمطى كسلاناً...»، وأما الخلفية الصوتية المضفرة ضمن هذه المشاهد، فقد تمثلت بـ: «الصوت الصادر عن هرش الساق، سعال الأخ، قطرات الماء المتساقطة من الصنبور التالف، صوت الأم بين النوم واليقظة، التثاؤب...»، بل إن مصمم هذا السيناريو الشعري أفاد مما تفعله دور السينما الحديثة التي تُطلق روائح تُناسب المَشاهد حتى تُخاطب جميعِ الحواس، فإن كان المشهد لطعام معينٍ؛ يشُمّ الجمهور رائحة هذا الطعام متزامنةً مع عرض المشهد، وإن شمّ أحد أبَطال الفيلم رائحةً معينةً؛ فإن الجمهور يشمّ هذه الرائحة نفسها حتى يتسرب إليه الانفعال نفسه، وهذا ما فعله الشاعر حين ضمّن عناصر تُخاطب حاسة الشم -

أيضاً – في داخل اللقطات، تمثلت بـ«رائحة العرق»، وحاول – كذلك – نقل الإحساس عن طريق: «دفء الأغطية، الخدر الناعم، قطّاً ينعس في ضوء الشمس»، وهذه الصور الأخيرة لا يخفى اقترابها من روح الشعر أكثر من روح السيناريو الذي يعتمد على الوصف الجاف الصارم، فالخدر الناعم يحمل نوعاً من مجازية الشعر، وكذلك وصف الكسل بالنعومة وتشبيه الطفل بالقط الذي يرقد مستمتعاً بدفء الشمس.

وقد توافق هذا النوع من السيناريو مع طبيعة التجربة التي تصف يوم عطلة لطفلٍ نائم في مكانٍ مغلقٍ، وهذا الطفل يختلف – تماماً – عن ذلك الطفل المشرد الخائف الّذي يطارده الرصاص في التجربة الماضية، فقد قام الشاعر باختيار أماكن التصوير وزوايا التقاط الصور وتصميم المشاهد وملاءَمة الأصوات لها، في كل تجربةٍ حسب نوعها ومعطياتها، فالمهم طريقة التشكيل ومدى نجاح الشاعر في استغلال تقنية التصوير الوصفي مستفيداً من طرائق كتابة السيناريو السينمائي بنوعيه.

### (ب) تصميم القصيدة وفقاً للشكل المتقاطع

قد علمنا في ما سبق أن هناك طريقتين لكتابة السيناريو، وهما: الشكل المتوازي، والشكل المقاطع، وعلمنا أن الشعراء وظفوا الشكل المتوازي، مثل محمد الظاهر وكمال نشأت، وفي أحيانٍ أخرى، يعتمد الشاعر على الشكل المتقاطع، إذ يقوم بوضع كل لقطةٍ منفصلةً عمّا قبلها بصورتها وصوتها وكل محتوياتها، وكأنه يمارس المونتاج إضافة إلى السيناريو، وذلك كما في قول بلند الحيدري في قصيدة «حلم في أربع لقطات»:

« **لقطة أولى**:

تفترش الشاشة عينانْ

انفرجتْ شفتانْ

ابتسمتْ

لمعت عدَّة أسنانْ

ويغور اللون الأخضرُ في كل الألوانْ

**لقطة ثانية:**

رِجلان تجوسان الليل بلا صوتْ

الظلمة توحي بالموتْ

تلتمعُ السكينْ

تتجمعُ في النصل رؤىً لسنين

وسنينْ

وبلا صوتِ

تنطبق الشفتانْ

ما من أثرٍ للقُبلة في الفمّ

لا شيءَ سوى قطرةِ دمّ

ويغور اللون الأحمر في كل الألوانْ»[10].

يقوم الشاعر بتصميم «سيناريو» لفيلم شعريٍّ يقوم هو بإعداده كاملاً، مستخدماً عناصر التشويق البصري والحبكة الفنّية ويصمم لقطاته ببراعةٍ، فيبدأ بلقطةٍ تمهيديةٍ قريبةٍ جدّاً لعينين تملآن مجال الرؤية على الشاشة، فيُثير شوق القارئ/ المُشاهد، فيتساءل: لمن هاتان العينان؟ وما قصتهما؟ ثم يتابع بانفراج الشفتين؛ فيطمئن المشاهد ويستريح نفسيّاً لما يراه من ابتسامةٍ مشرقةٍ تملأ الأفق؛ لذلك يملأ اللون الأخضر المجال كله دلالةً على الهدوء والتفاؤل.

وبعد ذلك، يتم القطع المفاجئ – من دون مقدماتٍ – باللقطة الثانية التي تُفارق اللقطة الأولى تماماً وتتناقض مع محتواها، إذ أطبق الفم المبتسم، وبدلاً من التماع الأسنان نرى التماع السكين، وبدلاً من الابتسامة والإشراق تطبق الظلمة التي تعطي معنى التوجس وانتظار حادثٍ ما، وبتشويقٍ أكثر، تأتي لقطةٌ منخفضةٌ لرِجلين تتحركان خلسةً في صمتٍ مطبقٍ، وفي أثناء هذا الصمت الذي وُظف كخلفيةٍ صوتيةٍ

تُعانق الخلفية المرئية السابقة: «الظلمة الموحية بالموت»، وفجأةً يقع مشهد القتل دون أي تفاصيل عن القاتل أو المقتول أو السبب وراء هذا القتل، فلا يقطع هذا الظلام سوى التماع السكين، ولا نرى سوى قطرة دم تسقط في عين الكاميرا؛ فيمتلئ المجال كلمة باللون الأحمر الذي يطغى على الألوانَ كلها.

وقد جمعت اللقطتان عناصر تشويق كثيرة، حيث هذا الغموض الذي يُغلف الأحداث، فلا ندري: لمن هذا الوجه المبتسم؟ ولمن تلك الشفتان؟ ومن صاحب هذه الأسنان؟ ومن القاتل؟ ومن المقتول؟ ولماذا تم هذا القتل؟ وأين تم؟... إلى آخر تلك الأسئلة التي تجعل القارئ/ المُشاهد مشدوداً إلى المتابعة بكل حواسه، ثم تأتي اللقطة الثالثة واللقطة الرابعة لتكشفا هذا الإبهام، إذ نرى:

«**لقطة ثالثة**:

اسم المخرج... أنت... أنا... همْ

اسم المنتج... أنت... أنا... همْ

اسم المتفرج... أنت... أنا... همْ

والشاشة فُسحة حلمْ

والقاتل والمقتول، أنا

لا شيء سواي أنا

معنىً

يتململ في قطرة دمّ.

**لقطة رابعة - (تصوير من الخارج)**:

سقط الفيلم

فرَّ المُخرج من بابٍ خلفيّ

بصق المتفرجُ في كفٍّي

سقط الفيلمْ

أربع لقطاتٍ غرقتْ في نقطة دمّ

***

لكني وأنا المخرج

والمنتج

والمتفرج

لا أملك من كل الدنيا إلا...

فسحة حُلم،

لا أملك بيتاً لحنيني،

صدراً يؤويني

لا أملك مأوى في أي مكان

ولأني

لا أملك مأوى

لا أعرف مقهى

ملهى

مبغى يلقاني

ولا امرأة في حان

سأظلُّ هُنا

وسأنتظر الدورَ الثاني،

الصالة خاليةٌ إلا من رجلٍ نائمْ»[11].

فالشاعر يحاول أن يُسرِّي عن نفسه بهذه الأحلام التي يصوغها على هيئة أفلام تتم في خياله هو، ويقوم هو بتمثيل الأدوار جميعها، فهو المنتج والمخرج والمتفرج، وهو الأبطال – أيضاً – الذين قاموا بتمثيل هذا الفيلم، حتى إنه قام بدور الجمهور، وهو القاتل والمقتول، ولم يكتفِ بذلك، وإنما – أيضاً – صوّر دار العرض التي اصطنعها من زاويةٍ بعيدةٍ بلقطةٍ خارجيةٍ كبيرةٍ للمكان كله، وأشار إلى ذلك صراحة كما يفعل كاتب السيناريو، إذ وضع عبارة «تصوير من الخارج»، أي منظراً خارجياً شاملاً، وأتبع ما حدث بعد هذا الفيلم بمجموعة لقطاتٍ انقضاضيةٍ، مثل: «فرار المخرج، بصاق الجمهور في كفِّه»؛ لأن الفيلم قد سقط، وقد كرر عبارة السقوط مرتين، ثم التلاشي في قطرة دم، ليشير من طرفٍ بعيدٍ إلى موت التجربة، أو موت الفن، وعدم اعتراف الجمهور بالشاعر/ الفنان الذي يتقن أدواراً عديدةً، ومن هنا سوَّغ لتلك المناجاة التي ختم بها القصيدة/ الفيلم، ليفضي من خلالها عمّا يشعر به وما يؤلمه ومبررات أحلام اليقظة التي يقوم بها؛ لأنه لا يملك شيئاً يؤنسه سوى الأحلام؛ لذلك كرر «لا» ست مراتٍ في تلك المناجاة الحزينة، وكأنه يبوح لنفسه؛ لذلك وضع هامشاً في نهاية القصيدة وكأنه تعليقٌ مكتوبٌ على هذا الفيلم يقول: إن القاعة خاليةٌ إلاَّ من رجلٍ نائم، أي لا أحد يشاهد أفلامه أو يستمع لشكواه.

«إن هذه «الفانتازيا العبثية» لا تستمد قوتها مما تريد أن تُعبر عنه من معنى وجوديٍّ عن المسؤولية الفردية والإنسانية، ولا من معنى دراميٍّ صوفيٍّ مطروقٍ عن توحُّد القاتل والمقتول، وإنما تكمن شعريتها – على وجه التحديد – في لغتها التي تتعانق مع مفردات الفن السابع، وتوظف بعض تقنياته من التجسيد والتكبير والمونتاج والمفاجأة، ومن القطع والمراقبة والتعليق، بل من الحكاية الخارجية التي تعقب انطفاء الأنوار أيضاً، وهنا تسعف الشاعر حساسيته المرهفة، وتصبح حتى مظاهر ليونته التعبيرية سبيلاً لتعزيز تواصله الجماليِّ مع القارئ»[12]، لعله ينفعل بما يعانيه ويشاركه آلامه وآماله من خلال جسرٍ تواصليٍّ انفعاليٍّ دائمٍ.

### (ج) السيناريو المختلط المترابط

في بعض القصائد لا يُحدد الشاعر نفسه بأماكن تصويرٍ معينةٍ، وإنما ينطلق حسب ما تقتضيه التجربة الشعرية/ السينمائية؛ فيُصور مشاهد خارجيةً متقاطعةً مع مَشاهد أخرى داخليةٍ، رابطاً بينها بمونتاج الترابط الزمني الذي سيأتي الحديث

عنه تفصيلاً في ما بعد، ومن التجارب الدالة في هذا الحقل، قول أحمد عنتر مصطفى في قصيدة «عرس الدم»:

«... طَرَقات الباب في الخارجْ...،

والمذياع في الداخلْ

يقتات الأناشيدْ...

وعن أم البطل...

راح يجترُّ من الفن الصفيق الوجه...

دقَّ الباب...،

كانت ترتق الثوب...،

... أفاقت...!!

كان مندوب القيادةْ!

خنجراً ما بين عينيها... أمام البابِ...،

يغتال الأملْ

قال... ما قال...،

عن الواجب والحرب...،

عن الموت... وعن مجد البطولةْ...

وسماوات الشهادةْ..

(لمَ لِمْ يرحلْ إليها..؟؟!!)

قال ما قال... وولّى...،

بعدما دسَّ بكفيها القلادةْ»[13].

إن الشاعر – هنا – يزاوج بين المشاهد الخارجية: (خارج المنزل) حيث الطَرق على الباب، والمشاهد الداخلية: (داخل المنزل) حيث بدأها بصوت المذياع الذي يُردد أغنيات البطولة، ليبين أن هذه المشاهد تتم في وقت حربٍ، ويتم التبديل على طريقة القطع المونتاجي بين ما يحدث في الخارج وما يحدث في الداخل، فيعود إلى لقطة عن تلك الأم التي تستمع لذلك المذياع، وفي الوقت نفسه، تكون جالسةً ترتق ثوباً دلالةً على العوز، وبينما هي مطرقة عاكفة على هذا الثوب؛ إذا بها تفيق على الطَّرق، ثم يتم التقاء المشهد الخارجيٍّ بالمشهد الداخليٍّ عند لقطةٍ تتم بوصفها نتيجةً للقطتين السابقتين، إذ تفتح الأم الباب فإذا بمندوب القيادة أمام الباب، وهنا يقع التوجس والانتفاض من قبل تلك الأم، وإذا بظنها يتحول إلى حقيقةٍ حينما فوجئ بأن ما كانت تخشاه قد وقع، حينما تجد ذلك المندوب أمامها ناعياً ابنها المُجند، ولذلك وصفه الشاعر بأنه اغتال أملها في حياة ابنها، فيشبه ذلك المندوب بالخنجر بما تحمله الكلمة من دلالاتٍ تساعد على تصوير أثر وجود ذلك المندوب وما قاله في نفس الأم، ثم يأتي الشاعر بلقطةٍ مكثفةٍ تختصر الحوار الدائر بين الأم وذلك المندوب ببلاغة الصورة، إذ لا وقت للسرد والثرثرة، فلم يطل على القارئ/ المشاهد، وإنما لخَّص كل ما حدث بجملةٍ مكثفةٍ لاهثةٍ؛ لأن كل ما يقوله من مبرراتٍ ومواساةٍ لتلك الأم الثاكلة، لا قيمة له بعد فقد ابنها، إذ «قال ما قال عن الواجب والحرب والموت...»، ثم أتى باستبطانٍ نفسيٍّ مونولوجيٍّ لما يدور في نفس الأم ووجدانها، فتُعلق على قوله، في نفسها: «لمَ لمْ يرحل إلى سماء الشهادة هو؟».

فهذه طريقةٌ مبتكرةٌ في تناول التجربة الشعرية وتصميمها وإخراجها، إذ تعتمد على الحدث الدراميٍّ البصريٍّ لا على الحكي أو السرد أو الغنائية التقليدية المعهودة، فيصل المتلقي إلى دلالاتٍ وإيحاءاتٍ متعددةٍ من خلال اكتشافه هو لعلاقات اللقطات وترتيب الأحداث، مما يعطيه زاداً وافراً من القدرة على المتابعة المؤدية إلى لذة الاكتشاف، فقد توصل بلقطتين متبادلتين إلى فجيعة الأم بابنها المُجند، التي لو قال فيها شاعرٌ غنائيٌّ مطولةً تقليديةً، لما وصل إلى هذا الأثر الذي يشبه الطلقة النارية التي وقعتْ على قلب تلك الأم لينتقل هذا الأثر إلى المتلقي.

وقد سمى قصيدته السينمائية هذه «عُرس الدم»، وهذا يُذكرنا بمسرحية «عرس الدم» التي تحمل تجربةً مشابهةً لتلك، وهي للشاعر العالمي («فيدريكو جارسيا لوركا»، 1899 – 1937)، وقد كتبها في العام الـ(1933)، وترجمها حسين مؤنس إلى

العربية في العام الـ(1964)، ووصفها بأنها أحسن مسرحيات لوركا، وهي تكاد تكون ملحمة شعرية؛ لأن قرابة نصف كلامها شعر، وتتكون من أغانٍ شعبيةٍ ورباعياتٍ تجرى مجرى الأمثال وصورٍ فلكلورية ومقتطفات من شعره، وفيها بلغ تفنن «لوركا» ذروته، فالمناظر عبارة عن لوحات فنية اشترك فيها الضوء واللون والتصوير المسرحي في إعطائها قوة بالغة، وأما الحوار فجمله قصيرة حافلة بالمعاني وكأنها إيماءات، ويبلغ الشعر فيها قصائد طويلةً أحياناً ومقطعاتٍ صغيرةً أحياناً أخرى، ومن إعجاب الفنانين بها على اختلاف مشاربهم، حوَّلها «أنطونيو جاديس» إلى «باليه» بالاسم نفسه، وأخرجها فيلماً سينمائيّاً المخرج الإسباني المشهور «كارلوس ساورا» في العام الـ(1981)، وقام المخرج المغربي «سهيل بن بركة» بتحويلها إلى فيلم في العام الـ(1977)؛ ولهذا تأثر شاعرنا بها هو الآخر، وسمى قصيدته باسمها؛ لأنها تحفة فنية متكاملة؛ ولأن لوركا مؤلفها كان كاتباً مسرحيّاً ورساماً وشاعراً ومخرجاً ومصمماً للديكور؛ لذلك تلاحمت في بنائها عدة فنون، وهذا يؤكد تداخل الفنون وتلاحمها في نسيج واحد، بالإضافة إلى أن موضوع تلك المسرحية يتناول قصة أرملة تفقد ابنها الوحيد في ليلة عرسه؛ لذلك سميت عرس الدم غريم ابنها يقتله في ليلة زفافه[14].

وعلى الرغم من الاعتماد على السيناريو السينمائيِّ، لم تأتِ الجُمل الشعرية جافةً، وإنما اعتمدت على بعض الصور البلاغية الموروثة مثل: المذياع الذي «يقتات الأناشيد» «ويجتر» من الفن «الصفيق الوجه»، وكذلك تشبيه المندوب بـ«الخنجر» الذي يغتال الأمل، ولكنها وظفت في داخل قالبٍ سينمائيٍّ مبتكرٍ.

ولم يستسلم الشاعر للسيناريو، ولم ينسَ أنه شاعرٌ وليس «سيناريست»؛ لذلك بدأ روح الشعر يعلو بنسج خلفيةٍ صوتيةٍ حزينةٍ في خلف الأحداث السابقة، إذ يقول عن القلادة:

«... ليتها صُرَّة مالٍ...

تدفع الفاقةَ عنها

فغداً... تسحب أبناء الشهيدْ

في ظلامِ الأزْوقة...

حين يُنسى الراتب الشهري

والوجه الفقيدْ

وغداً...

يمنعها الحاجبُ أن تزعجَ أصحاب السعادةْ...!!»[15].

فقد جعل الشاعر هذه الجُمل على هيئة رثاءٍ لذلك الفقيد/ الشهيد، وكأنها جملٌ موسيقيةٌ حزينةٌ تعزف بعد اكتمال المشهد السابق، فهي ذات صلةٍ وثيقةٍ بما قبلها؛ لأنها جاءت مدعمةً للسيناريو السابق، إذ أصبح الخط الدراميُّ في غنىً عن تنقلات الكاميرا ووصف اللقطات؛ لأن الشاشة أظلمت بموت البطل/ الابن المجند، وتلقِّي الأم خبر استشهاده، ولكن الشاعر لم يكتفِ بهذا السيناريو والتعليق عليه، وإنما انتقل بعد ذلك إلى عدة «سيناريوهات» مشابهةٍ، فتنقَّل في كل بيتٍ ليُصور ما فيه من حزنٍ بسبب تلك الحرب، إذ خلّفت هذه الحربُ حزناً في بيتٍ لفقد ابنٍ أو زوجٍ أو أخٍ أو أبٍ أو صديقٍ، بما يُعبر عن اسمها المسرحيِّ/ السينمائيِّ «عرس الدم».

وفي بعض التجارب، قد يتخلى الشاعر عن القالب الشعريِّ، ويميل بشكل أكثر وأكثر إلى شكل السيناريو؛ فيميل إلى إخراج القصيدة على شكل قالب السيناريو قلباً وقالباً؛ فينظم اللقطات، ويعتني بفنون التصوير، حتى تكاد القصيدة تصلح للتمثيل إذا تم إخراجها، ومن أمثلة ذلك، قول مريد البرغوثي في قصيدة «الغائب»:

«في ذهول المغيب

شارع يتقاطع مع زرقة البحر

سيدة تقطع الشارع

المتلاطم بالمارة المسرعين وبالريح

تدخل مكتبة ثم تخرج دون كتاب

تحدق في العابرين جميعاً، ولكنها

لا تراه.

وتفحص حشداً أمام «محل الفلافل»، ولكنها

لا تراه

تميل إلى مكتب للبريد

وتستوقف اثنين في لهفة

– اعذراني، ظننت أنك...

– تخرج من كل باب وتدخل كل زقاق ولكنها

لا تراه.

«كم الساعة الآن؟»، تمشي وتمشي

تُفاجأ بالبحر

يعلو ويهبط في ظلمةٍ هبطتْ فجأةْ

وقليلٌ من المسرعين يشدون ياقاتهم

«هل أعودُ إلى البيت؟»

لا بدَّ لي أن أراه

فمازال حيّاً

ولكنها نظرتْ للبيوت البعيدة مغمورةً بالمصابيح

وانفجرتْ بالنحيبْ»[16].

في هذه القصيدة/ الفيلم، نجد الشاعر قام بتنفيذ قواعد السيناريو بدقةٍ، فالزمان هو وقت الغروب: «في ذهول المغيب»، وأماكن التصوير: «شارع متعامد على البحر، مكتبة، محل فلافل، مكتب بريد، أزقة متفرعة من الشارع العمومي، بيوت بعيدة، شاطئ بحر...»، ثم حدد بطلة الفيلم، وهي تلك المرأة المتلهفة الجزعة المتوجسة التي تبحث عن ذلك المفقود العزيز عليها، ثم حدد بقية الشخصيات الثانوية مثل: «المسؤول عن المكتبة، صاحب محل الفلافل وزبائنه، شخصان مجهولان تشتبه

بأحدهما ثم تعتذر لهما، المارة المسرعون...»، ثم حدد ظروف المشهد من مؤثرات سمعية وبصرية، كازدحام الشارع بالمارة المسرعين وكذلك صوت الرياح المدوي، وأخيراً صنع تتابعاً منطقيّاً لوقوع الأحداث بتدرج يؤدي القصة دراميّاً.

وهذا التصوير الدقيق البارع اقترن بالحضور الشعريِّ المُكثف في النص، على الرغم من سيطرة جو السيناريو، ولذلك وجدنا عباراتٍ تحوي ماء الشعر، فلم يقل في البداية حين تحديده المكان: وقت الغروب، أو حين مغيب الشمس، أو وقت الأصيل، أو كلمة «غروب»، فحسب، مثلما يفعل كُتاب السيناريو، وإنما قال: «في ذهول المغيب» بما تحمله الكلمة من قتامة تمتلئ بإحساسٍ حزينٍ يملؤه الضياع والذعر، وكذلك لم يقل: شارع يتعامد على البحر، أو يتقاطع مع البحر، وإنما قال: «يتقاطع مع زُرقة البحر» التي تتحد مع ذهول المغيب، لصناعة خلفية مرئية شاحبة تدعو إلى الخوف والتشاؤم اللذين يلاحقان بطلة القصيدة/ الفيلم.

وإذا تابعنا مُخطط السيناريو الشعري للقصيدة، نجد تتابع اللقطات وتحركات الكاميرا مُزجا بعنايةٍ فائقة، إذ نجد الكاميرا تتابع البطلة بسرعةٍ تُعبر عن لهاثها ومتابعتها العجلة، فهي تدخل المكتبة فالمحل فالأزقة... بسرعة، وتتخلل ذلك مجموعةُ لقطاتٍ قريبةٍ على وجهها، وهي تُحدِّق في العابرين، وتكرار ذلك بعدِّة عباراتٍ يؤدي النتيجة نفسها: «ولكنها لا تراه»، فهذه المشاهد تؤكد اللهفة والسرعة والإحباطات المتكررة في كلِّ محاولةٍ تبوء بالفشل في العثور على فقيدها، ويدعم ذلك بجُملٍ وصفيةٍ، وكأنها إرشاداتٌ لفريق التصوير والمُخرج ومُساعديه، مثل «في لهفة»، ليصف كيفية سؤالها، وكذلك تسليط الكاميرا ضمنيّاً على وجه مَن ظنّته هو، وتأتي النتيجة بعد هذه اللقطة القريبة أنها واهمةٌ؛ فتعتذر بقولها اليائس: «اعذراني ظننتُ...»، ثم تتابع سيرها العشوائي الواله دون جدوى.

وكذلك لم يغفل السيناريو الجانب الذهنيَّ المونولوجيَّ الذي يُظهر ما يدور في داخلها في أثناء رحلتها اللاهثة، كسؤالها لنفسها عن الوقت: «كم الساعة الآن؟»، لشعورها بالتأخر وتسرب الوقت دون جدوى، وكذلك سؤالها لنفسها: «هل أعودُ إلى البيت؟»، ثم محاولة التماسك بالحيلة الدفاعية عن جهازها العصبيِّ، الذي أوشك على الانهيار، بقولها: «لا بد لي أن أراه، فمازال حيّاً»، وقد صوَّر ذلك بشكلٍ يتعانق مع الإحساس المسيطر على المشهد: «فالبحر يعلو ويهبط في ظلمةٍ هبطتْ فجأةً»، وكأن هذه الظلمة وتصارُع الأمواج يتعانقان مع ما وقع في قلب هذه المرأة من

قتامةٍ واضطرابٍ وتشاؤمٍ حينما أحسَّت قرب النهاية وبحثتْ بما فيه الكفاية ولم تعثر عليه.

والحوار هنا قد تمَّ بين مجموعة اللقطات، إذ إن كل لقطةٍ تُعطي معنى خاصاً مع جاراتها، وهو من أهم مقومات الفن السابع، وكذلك نجد بعض الجُمل الحوارية بين البطلة والشخصيات الثانوية، ولكننا لم نسمع رد هذه الشخصيات، نظراً إلى العجلة والاضطراب من جهةٍ، وإلى الاهتمام بالبطلة بشكل أكثر من جهة أخرى، وكذلك سير الأحداث، فهي تكتفي بالإشارة أو رد الفعل عن طريق قراءة الملامح فحسب، لتفهم من خلالها الإجابة لتنطلق في طريقها من جديدٍ، فكل هذه المشاهد السريعة اللاهثة التي تحمل شكل السيناريو وروح الشعر، تُجسد التجربة وتُعمِّقها في صورةٍ تكاد تكون مرئيةً، إذ نجح الشاعر/ السيناريست في كتابتها بالظلال والأضواء والمشاعر، ولا ينقصها سوى إدارة الكاميرا لتتحول إلى واقعٍ سينمائيٍّ مؤثرٍ ينقل التجربة في إمكانات الصورة السينمائية، إضافة إلى الشاعريةِ المتضمنة في داخلها.

وتوجد بعض الاختلافات في طريقة توظيفه عن النص السابق «عرس الدم»؛ لأن البرغوثي اعتمد على السيناريو اعتماداً كليّاً، فصبَّ التجربة كلها فيه، بينما عنتر مصطفى استدعى السيناريو في مقاطعٍ معينةٍ في النص، ثم اعتمد على صوته الخاص في التعليق والربط كثيراً، إضافةً إلى أنه اعتمد على التصوير الفيلميِّ الحيِّ أكثر من توظيف كراسة السيناريو، إذ اعتمد على لقطاتٍ مُصورة بالفعل، بينما «البرغوثي» اعتمد على السيناريو بطبيعته التي مازالت قيد التنفيذ.

### (د) تضمين إرشادات للمخرج في داخل السيناريو

في بعض النماذج الشعرية، يحاول الشاعر الإفادة من طريقة «السيناريست» في وصف الأحداث بطريقةٍ بصريةٍ وكأنها مرئيةٌ، فيضع جُملاً على هامش الأحداث تصف كيفية وقوعها وطريقة الكلام ونظام الحركة والأحداث الهامشية التي تقع موازيةً للحدث المحوريِّ، وتُقدم هذه الأشياء من قِبَل كاتب السيناريو لتساعد المُخرج أو مُساعده وكذلك الممثلين على تصوُّر المشهد قبل تمثيله، ومن ذلك قول أمل دنقل في قصيدة «من أوراق أبي نواس»:

«(الورقة الأولى)

«ملك أم كتابةْ؟»

صاح بي صاحبي، وهو يُلقي بدرهمه في الهواء

ثم يلقفه...

(خارجين من الدرس كُنَّا... وحِبرُ الطفولةِ فوق الرداء والعصافير تمرق البيوت، وتهبط فوق النخيل البعيد!)

«ملك أم كتابةْ؟»

صاح بي... فانتبهتُ، ورفَّت ذبابةْ

حول عينين لامعتين...

فقلتُ: «الكتابةْ»

... فتح اليد مُبتسماً، كان وجه المليك السعيد

باسماً في مهابةْ!

«ملكٌ أم كتابةْ؟»

صحتُ فيه بدوري...

فرفرف في مقلتيه الصبا والنجابةْ

وأجاب: «الملكْ»

دون أن يتلعثم... أو يرتبكْ

وفتحتُ يدي

كان نقش الكتابةْ

بارزاً في صلابةْ!

دارت الأرضُ دورتها...

حملتنا الشواديفُ من هَدأة النهرِ

ألقتْ بنا في جداول أرض الغَرابةْ

نتفرَّق بين حقول الأسى... وحقول الصبابةْ

قطرتين، التقينا على سلم القصر...

ذات مساءٍ وحيدْ

كنتُ فيه: نديمَ الرشيدْ

بينما صاحبي.. يتولى الحجابةْ!!

***

(الورقة الثانية)

من يملك العُملة يمسك بالوجهين

والفقراء بين بيْن!...»[17].

وقد حاول الشاعر أن يوظف هذه التقنية دون أن يُضحي بالقالب الشعريِّ؛ فبدلاً من تقسيم المُقطعات لقطاتٍ أو مَشاهد، قسَّمها ورقاتٍ وكأنها مذكراتٌ ل- أبي نواس الذي قام الشاعر بدوره.

وإذا تأملنا الورقة الأولى من أوراق أبي نواس، نجدها تُشبه ورقةً من أوراق كراسة السيناريو، فالأحداث قليلةٌ جدًا تتلخص في طفلين يلعبان بقطعةٍ من النقود، وأما الوصف الحدثيُّ المشهديُّ المعتمد على سرد التفاصيل والتصوير المتفرع فكثيرٌ، مثل: «صاح بي وهو يُلقي بدرهمه في الهواء ثم يلقفه، خارجين من الدرس، حبر الطفولة فوق الرداء، العصافير تمرق عبر البيوت، التماع العينين، رفيف الذبابة أثناء اللعب، فتح اليد بابتسامةٍ، تصوير وجه الملك على العُملة، باسماً في مهابة...».

وكذلك نجد الشاعر قد وضع جُملة «ملك أم كتابة؟» في البداية، ثم ارتد إلى القائل «صاح بي صاحبي»، وكأنه ارتدادٌ مبسطٌ ليضفي نوعاً من التشويق على

الأحداث، ثم قام بتوظيف القَطع المونتاجيِّ في داخل السيناريو؛ ليربط بين الحدث الأساسيِّ والأحداث الهامشية دون اللجوء إلى روابط، ولم يجعل العبارات جافةً متراصةً كما يحدث في ورقة السيناريو، وإنما أفاد من التقنيات السينمائية دون أن يتخلى عن الحسِّ الشعريِّ، مما جعل المشاهد ذات جاذبيةٍ عاليةٍ، كما اعتمد على بلاغة «الكاميرا» في وصف هذه الصفحة من مذكرات أبي نواس الذي تقنَّع بشخصيته، فقام بنقل الأحداث بطريقةٍ بصريةٍ حتى يجعل قارئه يُتابع بعينه وخياله معاً، ولم يتنازل عن بعض المعطيات الموروثة من وزنٍ وقافيةٍ، فالكلمات «كتابةْ، ذبابةْ، مهابةْ، نجابةْ، صبابةْ، حجابةْ...»، ومثلها «الهواءْ، الرداءْ»، وكذلك «البعيدْ، السعيدْ، الرشيدْ»... إلى آخر تلك المتعانقات الموسيقية التي تجعل ماء الشعر يجري في أوصال تلك القصيدة البصرية التي تحكي تاريخاً طويلاً لهذيْن الطفلين: «أبي نواس، وصاحبه» مستخدمةً بلاغة السينما وبلاغة الشعر، حتى وصلت في نهاية اللقطة الأولى إلى مرحلةٍ متقدمةٍ من حياة هذيْن الطفلين بسرعةٍ، فقد أصبح أبونواس نديم الملك الذي كان يرهب صورته على العُملة منذ قليلٍ، وصاحبه صار يتولى الحجابة في القصر، ثم دلتْ – كذلك – على أهمية العُملة في الورقة الثانية بوصفها رمزاً للتحكم في كل شيءٍ، فمَن يملكها يملك كل شيءٍ، ومَن يفقدها يصير محروماً فقيراً، والفقير تائهٌ «بين بين» يتسكع على أعتاب هؤلاء الأغنياء، وكأن الورقة الثانية تؤكد ما دار في الورقة الأولى التي وثَّقت حلم الطفولة عن أبي نواس وصاحبه اللذيْن كانا يحلمان بالقصر منذ نعومة أظفارهما.

وهكذا، استطاع الشاعر أن يوظف تقنية الوصف الحدثيِّ البصريِّ دون أن يضحي بإمكانات القصيدة الشعرية، بل العكس هو الذي كان، إذ أثرى البناء الشعريَّ بتوظيف هذا التكنيك السينمائي الذي يحمل مزايا تختص بالفن السابع؛ فأضافها الشاعر إلى بوتقة القالب الشعري فأنبتتْ نباتاً حسناً، وآتتْ أكلها ضعفين.

### (هـ) السيناريو والقالب الغنائي

في بعض التجارب الشعرية الحديثة، لا يتخلى الشاعر عن القالب الغنائيِّ والبلاغة التقليدية الموروثة والوزن العروضيِّ، ولكنه الإفادة من بعض التقنيات السينمائية كالسيناريو، فتأتي القصيدة متضمنةً عناصر كثيرةً منه، مثل وصف اللقطات والاعتماد على التصوير البصريِّ وتنويع المَشاهد بين الليلية والنهارية

ووصف الإضاءة والأصوات المصاحبة... إلى غير ذلك من مكونات السيناريو السينمائي، وذلك كما في قول محمد مهران السيد في قصيدة «تحت المطر»:

«تحت المطرْ..

... وينايرِ العاتي... يُبعثر في الشجرْ

والشارعُ المهتزُّ... يلويه الضجرْ

ويبين مربدّ الصورْ

والناسُ، والعرباتُ، تمرُقُ في عَجَلْ

والنورُ يرقصُ... كالثملْ

والنيلُ خلفي... لا يكفُّ عن الهديرِ، ولا يملّ

... وأنا وبارقة الأملْ...

والمعطفُ المبتلُّ... نحتملُ المطرْ

ونُبددُ القلقَ المُمضَّ... وننتظرْ...،

... وبخاطري...

حلمٌ ولوحةُ شاعرِ

لوّنتُها بمشاعري

تحكي تفاصيل اللقاءِ المثمرِ

وسؤالُ قلبٍ... طافرِ

يرتادُ أبعادَ الطريقِ المُقفرِ

من أي منعطف تُراها... سوف تُقبل... لو أتتْ؟

... وإذا... أتتْ؟

أتجيءُ كالأمسِ السعيد خُصل الحريرِ الناعمِ

تحت الوشاحِ المُرتمي

«وبلوزةٍ» بيضاءَ تضحك كالورودْ

... أم قد تلوذ؟

بالمعطف الفضفاض... في لون النبيذ؟»[18].

لقد بدأ الشاعر بمشهد بصريٍّ يُحاكي الخلفية المرئية، وكانت هذه الخلفية بمقام مقدمةٍ قويةٍ لفيلم شعريٍّ مكتوبٍ بالظلال والألوان، ويتم من خلال هذا المشهد الابتدائيِّ، لإمداد القارئ بمشاعر معينةٍ تجعله ينفعل بالتجربة ويتمثلها ويتشوق إلى متابعة ما يحدث في ظل هذه الظروف التي رسمها الشاعر، إذ صمّم مشهداً نهاريّاً خارجيّاً يحوي كل عناصر الصورة السينمائية المتحركة، فحدّد الزمان والمكان وعناصر الحركة، فالزمان هو«شهر يناير في يوم عاصفٍ يبعثر أوراق الشجر»، وأما المكان فـ«تحت المطر، أمام النيل الهادر، منطَقة فيها أشجار، شارع خافت الضوء»، وأما عناصر الحركة المسموعة والمرئية فكثيرةٌ، ومنها: «اهتزاز الضوء، هطول المطر، اهتزاز الشجر، صفير الريح وحركة الغبار، السيارات المُسرعة، تلاطم ماء النيل...».

ومن خلال تداخل هذه العناصر، تتم بداية المشهد الثاني، وهو «وسط السيناريو» الذي يقوم فيه الشاعر بدور البطولة، إذ يدخل في مونودراما يحكي من خلالها مأساته في ثوبٍ غنائيٍّ ولكن بحسٍّ دراميٍّ، فيصف الأحداث بجُملٍ حاليةٍ بصريةٍ تصف حالته، وقد نجح الشاعر في استغلال التراث البلاغيِّ للشعر بطريقةٍ مبتكرةٍ، إذ جعل بارقة الأمل والمعطف المبتل يشاركانه شعوره وما يحتمله من ظروفٍ قاسيةٍ داخليةٍ نفسيةٍ وخارجيةٍ تحيط به ليضع مجموعةً من المؤثرات السمعية والبصرية التي تُعمِّق التجربة.

ثم يحاول الشاعر أن يُصور لنا ما يعتمل في داخل نفسه، فيصف مكونات لوحته هذه التي رسمها بمشاعره على طريقة الاستبطان النفسيِّ، والتي تفوق تلاطم المياه وهطول الأمطار وعصف الرياح من حوله؛ ولذلك فقد انتصر على هذه الظروف الخارجية الصعبة، وظل ينتظر ولا يشعر بما يحدث حوله؛ لأنه ينتظر حلمه الجميل

الذي أخذ يُلوِّنه ويتفنن في تخطيط أبعاده التي تحتاج أدواتِ خياليةِ أيضاً، حتى يمكن التعبير عنها أو تصويرها بصريّاً.

ويظل على هذه الحال من الإسراف في الخيالات ورسم الصور المختلفة لمحبوبته، ولا يتوقع ما يمكن أن يحدث حتى داهمه الظلام، ومعنى دخول الظلام أن الموعد صار هباءً؛ إما لتلك الظروف الجوية التي وصفها بدقة، وإما لظروفٍ أخرى لا يعلمها بطل الأحداث؛ ولذلك فقد عبَّر عن الليل وكأنه وحشٌ شرسٌ، فقد هجم هذا الليل على أحلامه الوردية فقطعها بما يشبه القطع المونتاجيِّ السينمائيِّ بلقطةٍ مفاجِئةٍ عكستْ القتامة على كل ما هو مشرقٌ، والإحباط على الانتشاء، واليأس على الأمل، والكوابيس على الأحلام الوردية؛ فإذا بالجو النفسيِّ كما يصفه في المقطع التالي:

«وتظلُّ تُسرف في تخيلها الظنونْ...

والليل يُوغل في جنونْ

والشارعُ الخالي... ينام كمقبرةْ

صَمتٌ، وأحزانٌ، وطينْ

وبقاربٍ يهتزُّ تحت القنطرةْ

... صوتٌ أجشّ

يطفو على صدر الضفاف المرتعشْ

... عجبي على خلى الضنينْ

هُنَّا عليه... وما يهونْ...»[19].

فعلى الرغم من انتظاره في وسط الظروف القاسية، ومكابدة حرارة الشوق والانتظار وامتلاء خياله وتصوراته بلقطاتٍ مختلفةٍ لطيفها الجميل، وامتلاء الزوايا من حوله بخيالها الذي يتمنى في كل ثانيةٍ أن يتحول إلى واقعٍ، فإذا بالليل يظلم دون أن تأتي؛ فتتبدل كل هذه الألوان المشرقة إلى ظلامٍ دامسٍ تجسَّد بـ: «صمت، أحزان، طين»، فقد تحولت الصورة المشرقة الجميلة كلهاً إلى قتامةٍ وإخفاقٍ مُميتٍ

ينتهي بإظلام الشاشة على وجه البطل، وانطلاق الموسيقى التصويرية على هذه الخلفية المطفأة متجسدةً بصوتٍ أجش لصاحب قاربٍ يهتزُّ في خلف الشاعر في النيل، في مشهدٍ أخيرٍ يرتكز على تأثير الصوت لا الصورة، إذ يترجم حالة البطل النفسية بكلماتٍ بسيطةٍ تقترب من لغة الحياة اليومية.

وهكذا استطاعت هذه التجربة أن تجمع بين الغنائية وجاذبية التصوير المرئيِّ مستفيدةً من كليهما، ولم تغفل معطيات الشعر الموروثة عن إيقاعٍ جميلٍ وقوافٍ حسنةِ الوقع وموسيقى داخليةٍ أخاذةٍ، وهذا يدل على أن استغلال إمكانات البلاغة القديمة، والإفادة من قدراتها الجمالية والتواصلية، وتفجير طاقاتها الإبداعية، ليس ذلك عيباً، وإنما يضيف أبعاداً جمالية لها وزنها الفني، وهناك قصائد متعددةٌ في هذا المجال أفادت من هذه التقنية[20].

***

## هوامش الفصل الأول

(1) ألبرت فولتون: السينما آلةٌ وفن، من مقدمة كتبها عبدالحليم البشلاوي، م. س.، ص 26، ويُنظر كذلك سمير الجمل: السيناريو والسيناريست، م. س.، ص 11، وكذلك صلاح أبوسيف: السيناريو السينمائي، م. س.، ص 5.

(2) سِد فيلد: السيناريو، ترجمة: سامي محمد، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، 1989، ص 23.

(3) فاروق الرشيدي: الإخراج السينمائي، م. س.، ص 9.

(4) علي أبوشادي: سحر السينما، م. س.، ص 21 – 33.

(5) نفسه، ص 32.

(6) توفيق الحكيم: فن الأدب، م. س.، ص 199، ويراجع كذلك علي أبوشادي: سحر السينما، م. س.، ص 51، وكذلك سيد علي: تكنيك الخدع السينمائية، الهيئة المصرية العامة للكتاب،1987، ص 29، وكذلك عادل النادي: الفنون الدرامية، م. س.، ص 132.

(7) مجلة الدوحة القطرية، نوفمبر 1983، ص 29، وينظر كذلك محمد فهمي سند في قصيدة محاورة للتواصل من ديوانه «ولا يثب الحصان إلى الأمام»: م. س.، ص 7.

(8) علي أبوشادي، م. س.، ص 65.

(9) ديوان «جراح تنبت الشجر»، ضمن أعماله الكاملة، م. س.، (216/1).

(10) ديوان «أغاني الحارس المتعب»، ضمن الأعمال الكاملة، م. س.، ص 553، وقد صدر هذا الديوان في طبعته الأولى عن دار الآداب، بيروت، 1973، وينظر كذلك إبراهيم داوود في قصيدة «سيناريو» من ديوانه «الشتاء القادم»: م. س.، ص95 و96، وكذلك حامد طاهر في قصيدة «ليل وفجر وغروب» ضمن ديوانه «عاشق القاهرة»، ضمن الأعمال الكاملة: م. س.، (294/1).

(11) ديوان «أغاني الحارس المتعب»، ضمن الأعمال الكاملة: م. س.، ص 555 و556.

(12) صلاح فضل: نبرات الخطاب الشعري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط 2، (مكتبة الأسرة 2004)، ص 128.

(13) ديوان «زيارة أخيرة إلى قبو العائلة»، م. س.، ص77، وينظر كذلك إبراهيم داوود في قصيدة «علاقة عابرة» من ديوانه «الشتاء القادم»: م. س.، ص 28 و29، وكذلك بلند الحيدري في قصيدة «حوار بين زمنين» من ديوان «إلى بيروت. مع تحياتي»، ضمن الأعمال الكاملة: م. س.، ص 611 و612، وكذلك عبدالعزيز موافي في قصيدة «السويس» من ديوانه «1405»: م. س.، ص 11، وكذلك محمد صالح في قصيدة «في الضاحية البعيدة – أضرحة وخلوات»، من ديوانه «خط الزوال»: 143، 149 على الترتيب.

(14) يراجع سمير فريد: السينما والفنون، م. س.، ص 114 و115.

(15) زيارة أخيرة إلى قبو العائلة: م. س.، ص 78، وينظر كذلك أمل دنقل في قصيدة «سرحان لا يتسلم مفاتيح القدس» من ديوان «تعليق على ما حدث»: م. س.، ص 237، وكذلك حجازي في قصائد «قصة الأميرة»، و«مقتل صبيّ»، و«الرحلة إلى الريف»، و«خمس قصائد قصيرة»، من ديواني «مدينة بلا قلب» و«أشجار الأسمنت»: ص 43 و48 و51 و641 على الترتيب.

(16) ديوان «طال الشتات»، م. س.، ص 43 و44، وينظر كذلك محمد سليمان في قصيدة «أنا واحد وأنا أمة» من ديوانه «أحاديث جانبية»: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص 31.

(17) ديوان «تعليق على ما حدث»، ضمن الأعمال الكاملة: م. س.، ص 262، وينظر كذلك صلاح عبدالصبور في قصيدة «نام في سلام» من ديوانه «الناس في بلادي»، ضمن الأعمال الكاملة: م. س.، ص 258، وكذلك مريد البرغوثي في قصيدة «الخنزير» من ديوان «طال الشتات»: م. س، ص 51، وله أيضاً قصيدة «صورة» من الديوان نفسه: ص 57 و58، وكذلك أدونيس في قصيدة «حزمة القصب» من ديوانه «المسرح والمرايا»: م. س.، (38/2).

(18) ديوان «بدلاً من الكذب»: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1995، ص 59، وينظر كذلك توفيق زياد في قصيدة «كفر قاسم»، من ديوان «ادفنوا أمواتكم وانهضوا»: م. س.، ص 317، وكذلك قصيدة «سمر في السجن» من ديوانه «أشد على أيديكم» ضمن أعماله الكاملة: م. س، ص 118، وكذلك محمود نسيم في قصيدة «كمون»: إبداع، ديسمبر 1987، وكذلك فوزي صالح في قصيدة «سيناريو على ورقة بردي» من ديوانه «قف تلك فاتحة والنوى»: م. س.، ص 6 و7.

(19) السابق: ص 60، وينظر كذلك كمال نشأت في قصيدة «في الأقصر» من ديوانه «النجوم متعبة والضحى في انتظار»: م. س.، (226/1)، وكذلك حجازي في قصيدة «البحر والبركان»، من ديوانه «مرثية للعمر الجميل»، ضمن الأعمال الكاملة: م. س.، ص 399، وكذلك أمل دنقل في قصيدة «يوميات كهل صغير» من ديوانه «البكاء بين يدي زرقاء اليمامة»: م. س.، ص97، وكذلك صلاح عبدالصبور في قصيدة «نام في سلام»، من ديوانه «الناس في بلادي»، ضمن الأعمال الكاملة: م. س.، ص 259.

(20) ينظر – مثلاً – أمل دنقل في قصيدة «إجازة فوق شاطئ البحر» من ديوانه «البكاء بين يدي زرقاء اليمامة»: م. س.، ص 115، وكذلك سميح القاسم في قصيدة «ينام» من ديوانه «لا أستأذن أحداً»، ضمن الأعمال الكاملة: م. س.، (54/3)، وكذلك مريد البرغوثي في قصيدة «صورة» من ديوان «طال الشتات»: م. س، ص 57، وكذلك فاروق جويدة في قصيدة «ومات الحب في مدينتي» من ديوانه «في عينيك عنواني»، ضمن الأعمال الكاملة: م. س.، ص 204 و205.



## الفصل الثاني

# المونتاج السينمائي

### مفهوم المونتاج:

المونتاج هو ترتيب اللقطات المختلفة بحيث تُعطي مجتمعةً معنى أو فكرةً مخالفةً لما تعطيه كل لقطةٍ على حدة، أو هو عملية تركيبٍ خلاقٍ لجزئيات «الفيلم»، من حيث تكوين الأفكار والمعاني والمشاعر والإيقاع والحركة، وكذلك تحقيق الوحدة الفنية للفيلم كله، ومن بين معاني المونتاج: تضمين بعض المؤثرات الإضافية، مثل قطع أوراق التقويم السنوي للدلالة على مرور الزمن، أو وضع لقطاتٍ متتابعةٍ لمنظرٍ طبيعيٍّ مختلفٍ ليبين تعاقب الفصول، أو لقطةٍ لقطارٍ يغادر المحطة، أو لطائرةٍ مقلعةٍ تعبيراً عن السفر، وتعتمد قيمة الفيلم على قيمة المونتاج وكيفية استغلال طاقاته الخلاقة[1].

والسينما - بوصفها آلة - تعتمد على الخطاب بالصورة، إذ تجعل الصور المتجاورة تنتج معنى جديداً، يتفق ومسار الأحداث في الفيلم، ولا يعتمد - بالضرورة - على الواقع الفيزيائيِّ للأحداث، فإذا تجاورت لقطةٌ لرجلٍ يُطلق الرصاص مع لقطةٍ لقتيلٍ اخترقته رصاصةٌ، ينتج معنى القتل، وهذا يتوقف على إرادة «المونتير» والمخرج وطبيعة القصة.

«وعمل المونتير ليس مجرد قطع ووصلٍ للقطات، وإنما هو الذي يقوم بعملية الخلق الفني، وإذا أعطي مادة سينمائية غير صالحة، فإنه لا يستطيع أن يصنع المعجزات، وأما إذا توافرت له المادة الجيدة، فإنه يستطيع أن يوفر الوحدة والإيقاع والقوة الدرامية التي تستند إلى السيناريو، ولكنها تستطيع أن تتجاوزه في الإمكانات وعناصر الجاذبية»[2].

## أهم التقنيات المستخدمة في صناعة المونتاج:

ولا بد للمونتير من عدة حرفيات يعتمد عليها في أثناء بناء الفيلم للربط بين المشاهد، ويطلق على هذه الحرفيات: الانتقالات، وأهمها:

(1) **القطع** (cut)

هو الوسيلة الأكثر شيوعاً واستعمالاً للانتقال من لقطة إلى أخرى، وفيها يقطع الفيلم فعلاً، ثم يتم تشذيب نهاية اللقطة المحددة وبداية اللقطة التالية ويتم وصل الطرفين، والنتيجة الانتقال الصريح والمفاجئ من لقطة إلى أخرى في المشهد نفسه أو للربط بين مشهدين متتاليين، وقد يكون الانتقال خشناً أو ناعماً، وذلك يتوقف على منطق العلاقة بين اللقطتين أكثر مما يتوقف على آلية القطع.

(2) **الاختفاء والظهور التدريجي** (FADE IN - FADE OUT)

فيه يتم ظهور الصورة تدريجيّاً من شاشة خالية تماماً ثم تتغير تدريجيّاً لتكشف الصورة الجديدة عن نفسها، أو تختفي الصورة رويداً في نهاية اللقطة حتى تصل إلى الإظلام الكامل، ثم يعقب ذلك الظهور من الإظلام مرةً أخرى في بداية اللقطة التالية، وقد يكون الاختفاء بطيئاً أو متوسطاً أو سريعاً، وكذلك الظهور. ويعدّ الاختفاء - بصفة عامة - نهاية مرحلة أو ما يوازي إغلاق الستارة في المسرح، كما يعدّ الظهور بداية مرحلةٍ أو فتح الستارة في المسرح.

(3) **المزج** (DISSOLVE)

هو ربطٌ مركبٌ لاختفاءٍ تدريجيٍّ مع ظهورٍ تدريجيٍّ، بدون أن تمرَّ الشاشة بمرحلة إظلامٍ كاملٍ، وإنما تظل تحتفظ بمستوى الإضاءة أو طبقتها، ويبدأ اختفاء اللقطة الأولى مع بداية ظهور اللقطة الثانية، بحيث نرى الصورتين مطبوعتين فوق بعضهما بعضاً، ومع استمرار التدرج، تختفي الأولى وتبقى الثانية مع الاحتفاظ بسرعة التدرج، ويعبر المزج عن مرور فترة زمنية بين المشهد والذي يليه، أو لتوضيح الانتقال من مكانٍ إلى آخر.

(4) **القطع المتقاطع** (cut - cross)

يتم بالانتقال من مشهدٍ أساسيٍّ إلى مشهدٍ آخر فرعيٍّ أقل أهميةً، ثم العودة إلى المشهد الأساسيِّ مرة أخرى، بهدف إطالة التوجس والتشويق.

(5) **المسح** (WIPE)

فيه تبدو الصورة وكأنها تحل محل سابقتها أو تزيلها من فوق الشاشة، وكثيراً ما يأتي على هيئة خطٍ مستقيمٍ أو غير مستقيم يتحرك عبر الشاشة من أعلى إلى أسفل أو من اليمين إلى اليسار، وهو في حركتِه تلك يمحو الصورة الأولى لتحل محلها الصورة الثانية في اللحظة نفسها، وقد تكون الحركة أفقيةً أو رأسيةً أو قطريةً أو من أحد الأركان أو تتخذ أشكالاً هندسيةً أخرى، ويستخدم المسح بين اللقطات التي تجرى في وقتٍ واحدٍ في أماكن مختلفة أو التي تعبر عن معنى واحد في أزمنة مختلفة من ثبات المكان أو اختلافه، مثل مراحل إقامة أحد المباني، أو تدرج التعاون بين شابٍ وفتاةٍ حتى زواجهما...»[3].

وعلى هذا، فإن المونتاج يمثل أهم مراحل البناء الفيلمي، وعمل «المونتير» يشبه عمل البنّاء الذي يستخدم اللبنات والروابط المختلفة ويرتبها بطرائق خاصة، ويقوم بالربط بينها وفقاً لتصميم المهندس المعماري الذي صممه على الورق، ثم على نموذج مجسم «ماكيت»، وهذا التصميم هو السيناريو الذي يقوم فريق التصوير بتصوير لقطاته ومشاهده بشكل جزئي وفقاً لرؤية المخرج، ثم يأتي دور المونتير في ربط هذه اللقطات وفقاً لتطور قصة الفيلم حتى النهاية.

## أسباب القطع المونتاجي:

يتم القطع المونتاجي - باختصار - إما لأسباب مادية وإما لأسباب درامية وإما وفقاً للموضوع، فالقطع لأسباب مادية - وهو أكثر أنواع القطع واقعيةً - نوعٌ من الاختزال للزمان والمكان الحقيقيين بشكلٍ لا يعطي إحساساً بالتدخل، إذ إنه يحاول الحفاظ - بشكلٍ عام - على السيولة في الأحداث دون إظهار التفصيلات كاملةً، فإذا عرضت مجموعة من اللقطات المختارة بشكل متتابع، ينتج نوع من تداعي المعاني في ذهن المشاهد يقربه من الواقع، على الرغم من أن اللقطات تمثل عرضاً لمشهد درامي[4]، فلا يمكن بأي حال تمثل الرواية أو القصة السينمائية بمساحتها الزمانية أو المكانية الفعلية، فقد تكون أحداثها ممتدة على مدى نصف قرن أو قرن كامل أو حتى قرون، وقد يتنقل أبطالها بين أقطار متعددة، بل قد يغزون الفضاء أو يهبطون على القمر أو يغوصون في أعماق المحيطات... إلى غير ذلك من الأماكن التي يصعب فيها التصوير، وأقصى مدة للفيلم لا تزيد على ثلاث ساعات؛ لذلك فالقطع المونتاجي هو الذي يحل هذه الأزمة؛ لأنه يعطي الفرصة لخيال المشاهد كي يكمل الأحداث البينية عن طريق التداعي الحر أو المقيد حسب توجيه مسار الأحداث الدرامية، وكذلك فإن القطع المونتاجي يقوم بحذف اللقطات التي لا تؤثر في المعنى العام للفيلم أو اللقطات عديمة القيمة بالنسبة للمسار الدرامي، حتى لا تكون ثرثرة لا طائل وراءها، وتكون عبئاً على الأحداث.

وأما القطع لأسباب درامية، فهو الذي يتم من أجل تعميق الأحداث دراميًّا وتسويغ النتائج، «إذ يقوم هذا النوع من القطع بتأكيد الترابط بين مدركاتٍ ذهنيةٍ معينةٍ بغض النظر عن التواصل بين الزمان والمكان الحقيقيين»[5]، فمثلاً لا بد من القطع حين انتهاء الحوار بين شخصين وانتقال أحدهما إلى حجرةٍ مجاورةٍ أو إلى مكانٍ آخر، ولا بد من القطع - كذلك - حين تفكير شخصٍ ما في حدثٍ يجعله مهموماً أو متوتراً، فيحدث ارتدادٌ للمشهد الواقعي أو الذهني أو الحلمي الذي يدور في رأسه ويسبب له تلك الحالة.

ومن أعقد الأمور التي تقابل «المونتير»، القطع وفقاً للموضوع، إذ يجب أن يراعى استيعاب المتلقي، فـ«لو رأى المتلقي شخصاً قد انتقل من مدينةٍ إلى أخرى، يجب مراعاة كيف انتقل، فلا بد من القطع بمشهدٍ لقطارٍ أو طائرةٍ... حتى تأتي المعلومات مترابطةً كما في الرواية الأصلية أو كما رتبها السيناريو»[6].

## أهمية المونتاج في البناء الفيلمي

إن للمونتاج أهمية بالغة في بناء الفيلم السينمائي، وعمل المونتير عمل فني أكثر منه تقني، وإن اعتمد كليةً على التطبيق العمليّ؛ فالمونتير يشارك في تحقيق الفيلم فنيًّاً، فمغزى اللقطة يتوقف – في الواقع – ليس على ما تمثله اللقطة فحسب، وإنما – أيضاً – على زمانها الذي يقره المونتير مباشرةً، وهكذا يعطي المونتاج معنى الترقيم، والإيجاز والإيقاع في الحكاية، يقول «أورسون ويلز»: «إن غرفة المونتاج المكان الوحيد الذي أسيطر فيه بشكل مطلق، وإننا لنضع بلاغة السينما في غرفة المونتاج»، ويقول «بدو فيكن»: «إن المونتاج القاعدة الجمالية للفيلم»، ويقول «أيزنشتين»: «إن أي لقطة من لقطات الفيلم لا تنتج تأثيرها إلا بمواجهتها بلقطةٍ أخرى تؤكدها أو تناقضها أو توازيها»[7].

ويمكن أن نقول: إن المونتاج يمثل في لغة السينما ما يقوم به النحو في اللغة من تحديد العلاقات بين الأجزاء المختلفة من فاعلية ومفعولية وفضلات مكملة، «إنه أبرز سطور «الأجرومية المرئية»، فلو شاهدنا منظر غرفة مبعثرة تتمدد فيها امرأة مغتصبة مثلاً، وأعقب ذلك التركيز على وجه رجل يهم بالهروب من الباب؛ فإنه لا يصبح لدينا شك في أنه فاعل هذه الجريمة؛ لأن المونتاج قام بتحديد العلاقة عن طريق النقل والتعاقب، فتجاوز الصور هو الذي ينتج المعنى السينمائي، ولا يمكن للسرد السينمائي المكثف أن يتم بدون المونتاج»[8]، فاللقطات تمثل اللبنات التي يتكون منها البناء الفيلمي في العمل السينمائي، ولكن اللبنة (اللقطة المفردة) لا قيمة لها سوى بتجاورها مع لبنة أخرى، وهذا التجاور هو الذي ينتج القيمة الفكرية والأدبية للفيلم، وهذا ما يقوم به المونتاج، وبذلك، فإن «المونتاج القوة الخلاقة في الحقيقة السينمائية، وإن الطبيعة تمدنا بالمادة الخام التي يعتمد عليها تركيب الفيلم فحسب»[9].

وعلى هذا، فالمونتاج هو الذي ينتج المعنى العام، وهو المسؤول عن تسلسل الأحداث بشكل منطقي، و«هذا التنظيم للقطات ربما يكشف فجأة عن بعض الفجوات، مثل حذف حدث ما، وإدخال عناصر غريبة على تطور الحكاية، كالاستعارات الرمزية الشهيرة التي عرف بها بعض المخرجين»[10].

وإن المونتاج لا يرتب اللقطات لتناسب السرد الدرامي فحسب، وإنما – أيضاً – يقوم بدور المجاز والتورية والاستعارة وغيرها؛ إنه يصنع بلاغة السينما، فقد تقطع السياق تذكرية أو حلمية أو تاريخية أو مستقبلية لتناقض السياق أو تؤازره أو

توازيه، إضافة إلى سير أعماق الشخصيات والتأكيد على بعض الأحداث، مما يجعل العمل السينمائي يحمل في طياته عناصر تشويقية، فـ«لا يقتصر المونتاج على مهمته القصصية أو الروائية، وإنما – أيضاً – له دور تفسيري وأيديولوجي يستند إلى إعادة البناء المنطقي للأحداث، ويهدف إلى استخلاص المعنى العميق لهذه الأحداث، وذلك بمواجهة بعضها بالآخر، وهو يقوم على محاكاة «سيكولوجية الأشباه» عند الإنسان؛ فيتم من خلاله تجزئة الحدث على شكل لقطات تهدف إلى تحليل ذلك الحدث طبقاً للمنطق المادي والدرامي للمشهد، بحيث يعكس ترتيب اللقطات العملية الإدراكية عند المشاهد، وهذه العملية تعتريه بشكل تلقائي حين وجوده في قلب الأحداث نفسها على أرض الواقع»[11].

فالمونتاج – بهذه الإمكانات – العنصر الذي ينتقل بالسينما من قالبها الآلي الفيزيائي إلى الجانب الجمالي الأدبي، فهو الذي يضفي على الصور المتحركة الجانب الدرامي أو القصصي أو الشعري... وبالتالي فالمونتاج النفثة السحرية التي تنطق هذه الصور المتحركة بالعواطف الإنسانية والانفعالات البشرية؛ «لأن التعارض والإيجاز وحسن الإيقاع... كلها من أهم خصائص الفن والشعر والفيلم الجيد على السواء، وذلك بتحقيق قيم جمالية يكون لها تأثيرها العميق، حتى ولو كان الموضوع بسيطاً»[12].

ومن هنا، يتساوى المنطق السينمائي المبني بالمونتاج مع المنطق الذي يوظفه الشاعر أو الروائي أو الكاتب المسرحي في التأثير في المتلقي.

## أنواع المونتاج السينمائي وأثرها في بناء القصيدة:

إن فن المونتاج فن توليفي يشبه «التباديل والتوافيق» في الرياضيات؛ ولذلك تعددت طرائقه وتباينت بتباين الرؤية السينمائية، وتداخلت المصطلحات إلى درجة أدت إلى الخلط بينها في كثير من الأحيان، فمثلاً إذا تتبعنا تاريخ المونتاج نجد خلطاً واضحاً بين «مونتاج العلاقات» و«مونتاج التوازي» و«مونتاج الترابط الزمني»، فبعض السينمائيين يستخدم المصطلحات الثلاثة بمعنى واحد، وبعضهم الآخر يفرق بينها تفريقاً صارماً؛ لذا حاولت الدراسة رصد أشهر أنواع المونتاج فحسب، وبخاصة الأنواع التي ظهر صداها في بناء القصيدة، كما يلي:

### (أ) مونتاج الفكرة المرددة

يتم بالإلحاح على تكرار لقطة معينة لتقطع السياق من حين إلى آخر[13]، ويوجد له مثال واضح في السينما المصرية في فيلم «شباب امرأة»، إذ يتكرر مشهد البغل الذي يدور في الطاحونة مغمض العينين قاطعاً السياق العام للفيلم من حين إلى آخر؛ ليؤكد الفكرة الأساسية القائم عليها الفيلم، وهي عدم الفطنة، وليعقد من خلال هذا المشهد المتكرر نوعاً من التشبيه بين ذلك البغل الدائر مغمض العينين وذلك الشاب الغِرِّ الذي تستنزفه تلك المرأة جنسياً حتى خارت قواه؛ لأنه استسلم لها كالبغل المستسلم للدوران في الطاحونة؛ فانقطع هذا الشاب عن دراسته وخارت قواه، حتى أنقذه زوجها المسن؛ لأنه مرّ بالتجربة نفسها قبله بأن قذف بهذه المرأة تحت حجر الطاحونة الدائر فقتلها، وفرّ الشاب هارباً إلى أسرته وحياته بعدما تحرر من قيدها، وقد وظف الشعراء هذا النوع من المونتاج في تجارب نادرة، كما يلي:

#### أولاً: مونتاج الفكرة المرددة المتكرر

في بعض التجارب الشعرية، يقوم الشاعر بتكرار مشهد معين على طريقة العرض السينمائي البصري، وليس بطريقة التكرار اللغوي، ومن ذلك قول عماد أحمد غزالي في قصيدة «التماثيل»:

»(1)

التماثيل...

كم هي رائعة!

حين تبدو على الأفق هاماتها

وتزين كل الميادين،

تغمر كل الأماكن بالألق الحجريِّ

فتغشى العيون...

ارتحالات تاريخنا!

والتماعاته الخاطفة.

(2)

التماثيل...

كم هي حائرة!

هل ضجيج التغني بها

ممسك جسمها أن يميد؟

وهل ضجة الزيف من حولها

أمد راسخ... لا يحيد؟

التماثيل... تكتب أوجاعها

والعيون... مرايا،

الأحزان مومياؤها...

كاشفة!

(3)

التماثيل...

كم هي قاسية!

قد كست لحمها بالحجارة

أفعمت قلبها بدماء التبلد.

أرقبها،

وهي تملأ حولي الشوارع

يثقب الأذن... وقع تطاحنها،

ودبيب التلصص...

يركض بين زجاج العيون

ورغبتها الجارفة!»[14].

إن الشاعر هنا يقوم بسرد الأحداث بشكل بصري، ولكن تطفر لقطة واحدة تتكرر من حين إلى آخر، وهذه اللقطة لتلك «التماثيل» التي يحاول الشاعر ممارسة خواطره حولها، فيصورها من الداخل والخارج بزوايا تصوير مختلفة، ففي نطاق اللقطة الأولى يبدي إعجابه بروعتها الظاهرية التي تبدو شامخة متعالية تزين الميادين وتملأ الآفاق بروعتها التاريخية، ولكنها روعة حجرية تذكر الناس بمجدها بمشكل غير إنساني.

وفي اللقطة الثانية، تقطع صورة التماثيل سياق التغني بروعتها؛ لتأتي بخلفية وزاوية تصوير تختلف عن الأولى؛ لتبدو «التماثيل» – في هذه المرة – «حائرة»»، فهل هذا التمجيد السابق يقيها من الانهيار والخضوع لعوامل التعرية وحادثات الزمان؟ ثم تقطع صورة التماثيل هذا المشهد كرة أخرى في داخل اللقطة نفسها، فإذا بتلك التماثيل تتألم وتكتم أوجاعها؛ لأن العيون تكشف ضعفها، ويمكن أن يبرر المعنى الرمزي لكل الذين يظنون أنفسهم عظماء، وهم الذين يدور حولهم السياق العام للقصيدة، فهم «تماثيل».

ثم بعد هذا المشهد الاستبطاني، يأتي القطع مرة ثالثة بصورة داخلية/ خارجية لهذه التماثيل، إذ تصورها بزاوية منخفضة ليظهر العكس، وهو ارتفاع هذه التماثيل لتظهر جهمة قاسية، لحمها من الحجارة الصلدة، وقلبها مملوء بالدم البارد، وهنا تظهر القرينة أن الشاعر قد تحول إلى عقد موازنة أو مقارنة بين تلك «التماثيل الصخرية» التي تقطع السياق من آن إلى آخر و«تماثيل أخرى» يتابع حولها الفيلم/ القصيدة، وهي تماثيل بشرية قلبها بارد وجسمها – أيضاً – صخري لا يشعر بالآخرين، وهي تتطاحن، وتطاحنها هذا يملأ الآذان لتستحوذ على مزيد من السيطرة والطغيان والرغبة الجارفة في الامتلاك والطمع، ولكن الشاعر/ المصور – الذي وجه عدسته – يشفق على التماثيل من غبائها، إذ يقطع بصورتها وهي بائسة في اللقطة الرابعة، قائلاً:

«(4)

التماثيل...

كم هي بائسة

لم تبادر لتفطن...

أن الزمان الذي أكبرته مضى!
واستبتها أحابيل هذا الجديد
رماها...
لتسقط بين شباك التغافل!
أوحى إليها الردى
أن تفاخر...
بالأعصر السالفة

(5)

التماثيل...

كم هي مجرمة
إذ تبدلت الجسم بالروح
إذ قوض صرح عزتها
بالتناحر...
إذ رضيت...
تسلب العزم والبذل
والنبض...
ثم تظل حجارتها...
واقفة!

(6)

التماثيل...

تشكو التماثيل
وهي تظن الطواف القديم أذى

(ليس تدري...

بـأن دوار التمـاثيل...

حول التمـاثيل

شرعتهم في الزمـان الجديد)

اهدؤوا...

وانتقوا «جوقـة» من

تمـاثيلكم.

عـارفة!». (15)

فهذه التمـاثيل لم تستطع الفهم أن مجدهـا الغـابر زال، ويظل الموت حولها ليقنعها أن تفـاخر بـالمـاضي، وبعد هذه الغفلة التي تجعل الجو رتيباً سـادراً، يـأتي القطع مرة أخرى بـاتهام التمـاثيل بـالإجرام، ثم التعليل لذلك بـأنهـا لو كـانت فطنة لاختـارت خلود الذكر والسيرة العطرة، بدلاً من تلك الحجـارة الصلدة الواقفة التي لا تحمل قيمةً سوى ذلك الشموخ الكـاذب.

ثم يـأتي القطع هذه المرة لمشهد التمـاثيل المتكرر ليبرز القرينة حية جلية، فـالتمـاثيل الحية/ البشرية تشكو التمـاثيل الصممية، وتتهمها بـأنهـا أفسدت النـاس الذي عبدوهـا، ولم يعلموا أمهم أيضاً (أي التمـاثيل الحية)، يريدون من النـاس/ التمـاثيل أن يطوفوا حولهـا، بل تـأمرهم بـالتريث والهدوء حتى يختـاروا جوقة من التمـاثيل الحية الجديدة لتعزق وتسبح بحمد هذه التمـاثيل الأولى، والملاحظ أن وجه التمـاثيل قد سد الأفق على القـارئ/ المتلقي/ المشـاهد، حتى اختنق من صورهـا التي تطارده في كل مكـان وكل لفتة ولمحة؛ ولذلك تـأتي اللقطات الأخيرة مبلورةً هذا المعنى بشكل واضح، فيقول الشـاعر/ المصور/ المونتير:

(7)»

التمـاثيل... راقدة

في فنـاء البيوت... التوابيت

حول الجحور.. وبين القبور

وتدرك أن التماثيل... صنفان:

صنف يعاف ركود التجاهل

يسفر عن وجهه الحجري

ويعلن عن نفسه

بين طبل التزاحم... والضجة الزائفة

وصنف... يفضل منذ ولادته

- وهو تمثيل -

أن يتمطى على صلب تابوته

ثم يردف أعجازه النازفة

(8)

التماثيل...

من ذا يراودها عن دهور التحجر

يحمل في وجهها فأسه؟

من بطون التوابيت يخرجها

ثم يحملها أن تبدل أقدارها؟

تستعيد نضارة أعمارها المستباحة،

تشمخ في عزة للشموس،

وتصمد

في قبضة العاصفة؟!»[16].

وهنا يؤكد الشاعر/ المونتير المعنى السابق، وهو التأفف من وجوه هذه «التماثيل» التي تسد الأفق أينما ذهب، فهي في كل مكان: «فناء البيوت، التوابيت، حول الجحور، بين القبور...»، وهذه التماثيل صنفها صنفين، وكل صنف ليس بأفضل من الآخر، فصنف يعلنها صراحة أنه صنم يعبد ويرضى بالضجة الزائفة، والصنف الآخر ينافق ويمثل ما يريده الآخرون، ولكنه يفشل وتظهر أزمته جلية واضحة.

وفي آخر القصيدة المونتاجية هذه، تأتي نفثة الشاعر محاولاً إبراز ما يحتويه صدره من آمال مفقودة يتمنى لو يتحقق أي منها، فيتمنى أن تتنازل هذه التماثيل عن حجريتها الصنمية، بل يتمنى أن يجد من يحطمها من جديدٍ مثلها حطمت أصنام الكعبة في فجر الإسلام، ثم يحلم – أيضاً – بمن يخرجها من التوابيت التي حبستها، لتتخلى عن كل هذه القضبان، ولتقوم بدورها القياديِّ الحقيقي فتشمخ في عزة في أمام الشمس، وتصمد في أمام العواصف، لتكون – بحق – قيادات ينظر إليها باعتزاز لا أصناماً ينظر إليها – شزراً – في اشمئزاز.

إن هذه القصيدة صنعت بلاغتها الخاصة من خلال هذا القطع المونتاجي المتكرر، للإلحاح على فكرة معينة جاءت في عدة لقطات بزوايا مختلفة؛ لتؤكد تلك الفكرة القائمة التي اتخذت التماثيل الواقعية قرينة لإعطاء مجموعة من الأفكار والإيحاء بتحول نوع آخر من التماثيل إلى تصويرها بشكل شفيق حمل نوعاً من التغطية الرقيقة، حتى يجعل المتلقي يستنطق ما يدور حولها، لتصله التجربة بنوع من التشفير البسيط الذي يضفي جمالاً من نوع خاص على هذه التجربة.

### ثانياً: مونتاج الفكرة المرددة المتداخل

قد يوظف الشاعر مونتاج الفكرة المرددة بشكل متداخل حلقي، بمعنى أنه يتم القطع بمشهد متكرر في داخل دائرة تصويرية، ويتم القطع المتكرر في داخل مفردات هذه الدائرة أيضاً، أي يتم القطع المتكرر كما في قول أحمد خالد في قصيدة «تجزؤ»:

«... إن الشكول جميعاً

تؤرجحني

ليس لي

أن أفر

أو أقر

أو أضيع

وزمان

يحضُّ عليَّ السنين

التي ضيعتني... فضيعتها

يتوقف في خاطري

عصبة لا تمل اعتقالي

في ندمي

واحتراقي

على مشهد العالمين

وجدار...

وجدار ونافذة وقيود

وجدار

وجدار... وأقنعة للكلام

وأقنعة للسكوت

وجدار

وجدار وأقنعة بين شكل الشروق

وشكل المغيب

وحدود...

وحدود وأسئلة تتساقط

أحرفها في الغسق

وخواء وأشرعة تنحني للضباب

وأقبية تقبض الريح عن رئتي

فأعرف...

كيف أموت...»[17].

إن الشاعر يرثي صديقاً له يراه استشهد فداءً لقيم ساميةٍ جعلت موته هذا خيراً من حياة كثيرين، وهو - بذلك - عرف كيف يموت، ويحاول الشاعر في تجربته هذه أن يفعل مثله فلم يستطيع، وتمنعه حواجز كثيرة بدأ برصدها بعدسته عن طريق مونتاج الفكرة المرددة، صانعاً من تلك الحواجز ضفيرة أو جديلة من الموانع التي تحول بينه وبين أمنيته، ويبدأ تصوير أول هذه الحواجز بلقطة لـ«جدار» يطفر عدة مرات معترضاً الشاشة بأكملها، ويتكرر الجدار وتليه «نافذة» فيأتي الأمل في الخروج، وإذا بالجدار يأتي مرة قاطعاً الأمل في الانطلاق، وهذا يدل على فقدان الأمل في النفاذ من هذه الحواجز، وتتكرر لقطة الجدار قاطعةً مشاهد أخرى للقيود مثل: «أقنعة الكلام والسكوت، حدود خواء، أشرعة منحنية، أقبية تقبض الريح...»، فالشاعر هنا يمزج اللقطات المتداخلة لتلك الحواجز بزوايا مختلفة، صانعاً ذلك النسيج من المتشابكات التصويرية واللغوية، من خلال مجموعةٍ من الجمل المركبة والصور المتداخلة التي تصور ذلك الجدار، من حينٍ إلى آخر، ليشحن الصورة العامة للنص بجوٍّ ملآن بالحواجز، ثم يواصل بالطريقة نفسها، قائلاً:

«فيا ليته...

كان أول أحزاننا... الموت

أو كان...

آخر أحزاننا البعث

أو كان للماء...

عودة حرة... للغيوم

ووداع...

ويمامٌ يموت على أملي

ويمامٌ يهاجر من ظمئي

للظمأ

ويمامٌ يردُّ إلى القلب

ذنب النهاية

من جرح روحي

في المبتدأ.

وجدار

ووداع

وعدم

والمقادير باقيةٌ للعذاب الأخير.

تقاتلني

ثم تضحك مني

فأعرف...

أين أموت»[18].

فبعد ذلك البوح المونولوجي على الفقد، واستحالة عودة الماء حراً، يتحرك مع الغيوم أينما تسير، وتأتي لقطة قاطعة للسياق، ولكنها هنا لقطة معنوية – وهذا النوع من التصوير خاص بالشعر – لـ«الوداع»، ثم القطع مرة أخرى بـ«اليمام» الذي

يموت على الأمل ثم يهاجر من ظمئه إلى الظمأ المطلق، ويمتد السرد المونتاجي مع قصة اليمام والقلب الذي يرد إليه «ذنب النهاية»، وإذا بلقطة التكرار المعتادة لـ«الجدار» تعود مرة أخرى ووراءها لقطة الوداع، ثم الختام بـ«العدم» الذي يقضي على الآمال المعقودة كلها، ثم ينهي هذه المشاهد السردية - التي اعتمدت بكثرة على مونتاج الفكرة المرددة - بسخرية الأقدار منه؛ لأنه عرف فحسب أين يموت، ولكنه لم يعرف كيف يموت، ثم يرجع - بعد ذلك - إلى مواصلة رحلته بين المتناقضات والحواجز، بالطريقة السابقة، حتى يصل إلى نهاية القصيدة، ليعرف كيف يموت.

وقد نجح هذا النوع من المونتاج في إخراج هذه التجربة الفيلمية بشكل مبتكر جعل الفضاء الشعري/ السينمائي مملوءاً بكل معاني الاستغلاق والتشظي، وتبعثر الأمل في الخلاص من ذلك الذي أحاط بتلك التجربة التي سماها مخرجها «تجزؤ».

### (ب) المونتاج السردي (Narrative montage)

فيه يتم التوليف بين اللقطات والمشاهد، من خلال تتابع زمني خاص، ووفقاً لسيناريو محدد سلفاً أو إجراءات خاصة باللقطة الكبرى، ويكون هدف مؤلف الفيلم أن يعيد تركيب الشكل أو المظهر الخارجي للأحداث، لتكوين تدفق سردي خاص لقصة الفيلم، ويهتم المونتاج السردي على نحو خاص بتطور القصة وتناميها[19].

وأما في الشعر فيقوم الشاعر بترتيب اللقطات السردية بشكل منطقي متجانس دون إغرابٍ أو تشتيتٍ أو قطعٍ صارمٍ، وذلك كما في قول سعد القليعي في قصيدة «حداد»:

«ما لهذا المساء الجنوبي بارد؟

العناكب في شرفات البيوت،

العجائز في آخر الدرب،

يجلسن مستسلمات لسفي الرياح

بصمت كصمت المساجد.

الصغيرات يحثين – في جرأة – بالأكف الرماد

إن هذا المساء الجنوبي بارد!

الطريق الترابي جاثٍ إلى جانب الجسر

والجسر في سكرة الوقت راقد

والجريد الذي في رؤوس النخيلات هامد

الوجوه اشرأبت وعادت تنكس...

أنظارها في التراب البليل،

وكلب على أول الدرب قاعد

لم تهش الوجوه لوجهي، كأني لست بعائد

والمساء الجنوبي بارد!»[20].

بدأ الشاعر بسؤال: «ما لهذا المساء الجنوبي بارد؟»، لينتهي بتقرير: «إن هذا المساء الجنوبي بارد»، ويظهر معنى البرود في كل شيء، إذ يقوم باستعراض صور بصرية متجاورة يستنتج من خلالها التأكد من هذا البرود الذي اتخذ له عنواناً معبراً «حداد»، ويمكن أن يكون حداداً بالفعل؛ لأن الصورة الإجمالية قاتمةٌ للغاية، فقد صنعت اللقطات المتوالية القاتمة مجموعةً من البقع السود التي نسجت ذلك الثوب الأسود لهذا الحداد، ولكن الشاعر ربما تجاوز الصواب حين شبه صمت هؤلاء النسوة بصمت المساجد يدعو إلى السكينة والوقار، وليس الركود والحزن والاستسلام التي تصيب هؤلاء النسوة، ويمكن أن يكون الشاعر قد أراد كم أن «صمت المساجد» يضفي على اللوحة كلها الطابع الجنائزي الذي يؤكد في معنى الحداد في كل شيء، وقد صنع ذلك بنجاح، إذ رتب اللقطات – التي تصنع هذا الإحساس نفسيّاً وحسيّاً – بشكلٍ ملائم للحالة العامة للنص، ونجد – كذلك – انتشار اسم الفاعل في جنبات تلك اللوحة المظلمة، مما يدل على أن تلك الصفات صارت اسماً ملازماً لفاعلها، مثل: «جاث، راقد، هامد، قاعد، عائد، بارد»، وهذا يؤكد معنى الفتور الذي قابلته به قريته بعد غيبته عنها، ولكن ربما وقع حداد حقيقي أطار فرحة مقدمه، فجعل المكان بكل ما فيه ومن فيه على هذه الهيئة التي لم يكن يتوقعها.

وأما لقطات الحركة فنادرة، فالرؤوس ترتفع ثم تنكس أنظارها في التراب... فهي حركة شاذة تمت وسط مشاهد متعددة للركود والهمود، وحينما رصد كلباً جعله راقداً على أول الطريق وكأنه تمثال لا ينج أو يتحرك فهو «قاعد»، وجريد النخل الذي يتحرك لأقل شيء نراه «هامداً»، فقد جاءت الصور واللقطات التي من شأنها الحركة مسلوبة التحرك حتى تؤكد المعنى السابق، وقد استعان الشاعر بتقنية «المونتاج السردي» في سرد الأحداث باللقطات المتعاقبة، إذ يتم توصيل المعنى بالصورة؛ فأحدث في نفس المتلقي حالة شعورية معينة، وترك في نفسه أثراً خاصاً، و«هذا التأثير يماثل ميكانيكا الانتباه عند الإنسان حينما تعمل بشكل تلقائي سريع على الربط بين الأشياء وإقامة العلاقات بين التفاصيل المهمة الظاهرة في المجال المرئي كله» [21]، وهذا ما قام به المونتاج السردي في هذه القصيدة.

وقد وجد الشعراء في هذا النوع من المونتاج، أداة طيعة للتعبير عمّا يريدون، فمنهم من وظفه في تعميق المعنى أو رصد حالة معينة من الحزن أو الامتعاض أو القلق، أو حتى صناعة الخلفيات المسموعة والمرئية التي تسهم في إنجاح التجارب الشعرية بلوحات مونتاجية تساعد على نقل الانفعال إلى القارئ بشكل يجعله على حافة المشاهدة، ولكن لكل تجربة طريقتها في توظيف هذا النوع من المونتاج[22].

### (ج) المونتاج المتسارع (Accelerated Montage)

يتم هذا النوع من المونتاج لأجل التجسيد والمبالغة في إحداث التأثير الخاص بالسرعة المتزايدة في حركة الصور، من خلال الإنقاص والخفض في طول اللقطات المفردة الخاصة بنشاط معين، ويمكن إضفاء نوع من الإيقاع الخارجي الخاص بالسرعة على إيقاع الفيلم ذاته، فهذا المونتاج يطلق على عملية التسريع المعتمد للقطات لإحداث الاستثارة عند المشاهد حتى يتابع ما يحدث بأنفاس لاهثة[23].

وقد يوظف بعض الشعراء هذا النوع من المونتاج للغرض نفسه، أي جذب الانتباه عن طريق تلاحق الصور؛ فيعتمد على الصور كليةً دون اللجوء إلى السردية أو الغنائية، فتأتي الصور مثل «مانشيتات الصحف» أو لوحات الإعلانات، ثم يُعلق عليها بعد صفع الذهن والبصر بمحتوياتها، ومن ذلك قول مريد البرغوثي في قصيدة «مقومات»:

«الكوكاكولا، تشيز مانهاتن، نرال موتورز، كريستيان ديور، ماكدونالد، شِلّ، دانيا سيتي، هلتون انترناشينال، سانجام، كنتاكي، فرايد تشيكن، الغاز المسيل للدموع والهراوى، قال ابن خلدون: هذه مقومات الدولة عند العرب»[24].

لقد صمم الشاعر مشهده هذا بعناية، وبعد لقطاتٍ سريعة جداً عن طريق الصفّ المونتاجي المتسارع، وهذه اللقطات لمجموعة من اللافتات المضيئة المنتشرة في أرجاء الوطن العربي كله، وتمثل دعايات لمنتجات كلها أجنبية ومعظمها أسسها اليهود، وقاموا برعايتها حتى غزت العالم بأسره، وقد وضع الشاعر/ المونتير هذه اللقطات بشكلٍ مكثفٍ وسريعٍ، ليصدم وعي المتلقي العربي، بما تبعثه هذه اللقطات من مرارة نفسية، وبما تؤكده من سطوة الغرب فكريّاً واقتصاديّاً وإعلاميّاً ولغويّاً... على العرب، فقد جاءت كلها بلغتها الأصلية، ولكن بحروف عربية فحسب، وفي الواقع، فإنها تُكتب هكذا بلغتها الأصلية بحروف عربية وبلغتها الأصلية بحروفها الأصلية – أيضاً – على اللوحة نفسها، بما يُمثل تلك السطوة الأجنبية على كل ما هو عربي، ولم يجعل الشاعر من اللقطات شيئاً باللغة العربية سوى أدوات القمع والاعتقال مثل «الغاز المسيل للدموع والهراوى والمباحث...».

وقد اتخذ من عبدالرحمن ابن خلدون – أكبر علماء الاجتماع في العصور العربية الإسلامية الزاهية – شاهداً، بل راوياً لهذه الإعلانات، وذلك إمعاناً في السخرية من العرب، ولصنع مفارقة حادة بين ما كان وما آلت إليه حالهم الآن.

إن الشاعر قد اختصر رحلة طويلة كان يجب عليه قطعها إذا لجأ إلى الغنائية أو السردية التقليدية حتى يُقيم هذه التجربة، ولكنه لجأ إلى ذلك النوع من المونتاج «المتسارع» ليُكثف هذه اللقطات ويطلقها بسرعة كالرصاصة، ليصيب بها هدفه، دون عناء، وفي قالب بصري جديد جمع بين ما يريده الشاعر وما يمكن أن تفيده تلك التقنية السينمائية.

### (د) المونتاج التصوري (Conceptual Montage)

فيه يتم قطع عددٍ من اللقطات من أجل خلق بعض المعاني التي تتشكل فحسب من خلال ذلك التجمع أو التنظيم الخاص لهذه اللقطات المتنوعة، وقد كانت النظريات والتطبيقات الخاصة بمثل هذا النوع من المونتاج، من الاهتمامات الكبيرة

لدى صناع السينما الروسية الكبار، أمثال سيرجي أيزنشتين، وا. بدوفكين[25].

ويوظف هذا النوع من المونتاج في صناعة المجاز السينمائي، مثل التعبير عن الآثار السيئة للحروب بلقطات متتابعة لـ: «قدم مقطوعة، جمجمة، ذباب أخضر، أحذية حرب، طفل في صدره رصاصة...»، ومن هنا، فإن هذا النوع من المونتاج هو الذي يصنع بلاغة السينما في مقابل بلاغة الأدب، ولذلك وظفه الشعراء المحدثون كثيراً في قصائدهم، فمثلاً يقول سامي نفادي في قصيدة «حكاية الفضاء»:

«* الكون          * الريح

* قنبلة          * العصر الشهيد

* الحصاد

* الأوثان          * الأوطان

* لن تُقلع السماء

الكون أرخى جفنه للهمِّ واختار الشرود

وكل عصفور - بأشجار العيونِ -

خفقةٌ تنوح»[26].

فهذه الصور أو اللقطات يمكن الربط بينها بأكثر من طريقة، فالكون تحول إلى «هباء» لأنه عصفت به «الريح»، ثم تلت الريح «القنبلة»، فصار العصر كله «شهيداً»، ثم أتى «حصاد كل ذلك حيث حُكمت «الأوطانُ» بالأوثان»، ثم اليأس: «لن تُقلع السماء»؛ ومن أجل ذلك أصبح الكون سادراً مهموماً واستسلم لـ«الهم»، و«اختار الشرود»، وتلك العصافير التي كانت رمزاً للبهجة والنشاط صارت رمزاً للنوح والبكاء.

«ومثلما يفعل الرسام الحديث في لوحاته، نجد الشاعر الحديث حريصاً على ألا يُلقي القارئ نظرةً على العمل ويقول: «ما أجمله!» ويمضي في سبيله، إنهم يريدون منه أن ينظر فيه مراتٍ ومرات، بحيث يرى فيه - في كل مرةٍ - شيئاً جديداً، وبحيث يتولى هو إقامة المعاني التي يراها، ومعنى هذا أنهم يطالبون المتذوق بأن يكون

واعياً بأنه يتطلع إلى عملٍ فنيٍّ يمثل لوناً من التحدي الصارخ لحياته النمطية، فهم يقولون له: تعالَ وأعمل فِكرك في ما ترى»[27]، وهذا المنهج يُعطي القصيدة الجديدة مساحة أخرى تضاف إلى مساحات تحليقها التي اتسعت في الآونة الأخيرة، لتخلق نوعاً من الرحابة أمام الشاعر والمتلقي معاً.

فمن الواضح أن أي معطىً من المعطيات المتناثرة التي تتألف منها هذه الصور التجميعية، لا يستطيع أن يعطي وحده إحساساً متكاملاً؛ لأن معظم هذه المعطيات أبنية لغوية ناقصة، فهي مبتدآت بلا أخبار، ولكن تجميعها والتأليف بينها يكسبانها دلالتها الشعرية وقدرتها على الإيحاء والتأثير[28].

فقد ساعد هذا النوع من المونتاج – في بناء القصائد – على خلق أنواع جديدة من الروابط لها أهمية فنية، وأصبح الانتقال من صورةٍ إلى أخرى يمثل فكرةً جديدة تأتي مُباغتةً، بدلاً من التمهيد لها بروابط ومقدمات لغوية فتأتي متوقعة سلفاً، وهذه التقنية السينمائية تساعد على تعاضد الصور البصرية بما يصنع بلاغة جديدة تختلف كليةً عن البلاغة الموروثة؛ «لأن اللقطات المتجاورة تؤدي إلى صناعة ما يُعرف بالومضات التي تُنتج الفكرة عن طريق إشعاعها لا عن طريق السرد الطولي الاستنامي»[29].

### (هـ) المونتاج الأمريكي (American or Hollywood Montage)

فيه يتم توليف مجموعة لقطاتٍ سريعةٍ من أجل الإيحاء – في خلال فترةٍ زمنيةٍ قصيرةٍ – بجوهر الأحداث، وذلك من أجل التلخيص والإيجاز أو لتبرير الانتقال من حدثٍ إلى آخر[30].

ويمكن أن يوظف الشعراء هذا النوع من المونتاج، بعد إعطاء مقدمة سرديةٍ للتمهيد لتلك الأحداث أو اللقطات السريعة، حتى تكتمل الصورة الإجمالية أو الفكرة العامة للنص، فمثلاً يقول أحمد عنتر مصطفى في قصيدة «وقال مُهنئاً بسلامة الوصول»:

«أعرفه...

وكان في (بحر البقر)...

في الصبحِ يسمع الناقوس...،

يجذب الحقيبةْ

ويُنشد النشيدَ

في تحية العلم

ويحفظ الكثير،

عن ملامح الأوطان...

في الصور...»[31].

ويعد هذه المقدمة السردية التي وضحت نوع التجربة التي ترصد طفلاً قُتل بين الأطفال الذين قذفتهم الطائرات الإسرائيلية في مدرسة بحر البقر، يتم عرض ما يحدث بعد ذلك بشكلٍ سريعٍ يخلط بين المونتاج المتسارع الذي يُستخدم في تصوير المعارك وأفلام الحركة، ومونتاج هوليوود السابق ذكره؛ فيقول:

«... الوطن/

الحقيبةْ/

الرايةْ/

الكرة/

الناقوس/،

... الوطن/

ابتسامة الصاحب/

الأهل/

رَمَتْهُ قاذفةْ...

ولم تزلْ ذاكرة الصبيِّ!

!

!

نـازفةْ......

......»[32].

إذا تـأملنـا هذه اللوحـة المونتـاجية، نجد أنـهـا أفـادت من جوهر المونتـاج بعدة طرائق، فقد جمعت بين المونتـاج الأمريكي والمونتـاج المتسارع، كمـا سبق ذكره، وضمّنت مونتـاج التمـاثل، إذ جـاءت الكلمـات والعبـارات على شكل قذائف تـهوي على الأرض على شكل متسلسلةٍ تشبـه درجـات السلم؛ لأن الطـائرة تتحرك؛ فتنزل القذائف على شكل مُدرج، ثم تم وضع تلك العلامـات المـائلة وكـأنـهـا رؤوس تلك القذائف الموجهة نحو المدرسة لتصيب رؤوس التلاميذ/ الأطفـال، ثم في المقطع الأخير، وبعد الإصـابة، وُضعت علامـات التعجب أو التـأثر التي تشبـه قطرات الدم المتسـاقطة، ثم أضـاف ذلك إلى الذاكرة النـازفة، بمعنى أن كل تلك الأفكار السابقة كـانت تتسـاقط الواحدة تلو الأخرى مع تساقط هؤلاء التلاميذ ومع تسـاقط القذائف أيضـاً، ويتوازى كل ذلك مع تقـاطر الدمـاء.

وقد جـاء هذا المونتـاج ليُلخص الانفعـالات الكثيرة المتشعبة التي لازمت الحـادث؛ لأنـهـا تمت في الواقع بسرعةٍ، لأن ضرب مدرسة ابتدائية بـالطـائرات الحربية لا يستغرق بضع دقـائق، ولكن وصف ذلك عـاطفيّاً يستغرق سـاعـات، فـأراد الشـاعر أن يستعين ببلاغة الصورة وإمكـانـات القطع المونتـاجي، ليظفر بـالتكثيف والتـأثير الحسي والعـاطفي في وقتٍ واحدٍ، فجـاءت اللقطـات سريعةً دون روابط لغويةٍ: «وطن، حقيبة، راية، كرة، نـاقوس، ابتسـامة صـاحب، أهل، قـاذفة، ذاكرة نـازفة...»، ولكن التمهيد السردي في أول القصيدة جعل كل ذلك واضحـاً تمـام الوضوح عن طريق تداعي المعـاني المعروف، وإلا فمـا العلاقة بين الحقيبة والأهل، والابتسـامة والذاكرة النـازفة؟

وهذا منـهجٌ مؤثرٌ في نقل العواطف والأفكار بطريقةٍ بصريةٍ تعتمد على الإخراج السينمـائيِّ بتزامنه ومؤثراته دون حكيٍ أو سردٍ، يقول أَحمد درويش في تعليقه على

قصيدة «الوجبة» لحامد طاهر، وهي من القصائد التي توظف التصوير المونتاجي أيضاً: «وهذا المنهج الذي يستغني بالتصوير عن التعليق والحكي الكثير، يختصر الجانب النثري في عملية الإدراك الشعوري، ويترك للتفاعل بين الصور المتجاورة حرية النمو، ويترك للحدث حرية الدوران السريع، وللمتلقي مُتعة الربط والاستشفاف، والوصول إلى المعنى الذي تنقله تلك الصور»[33]؛ لذلك قام شعراء كثيرون بالاستعانة بهذه التقنية، لإضفاء هذه الخاصية على تجاربهم، إذ إنها تغنيهم عن قطع تلك الرحلة الشاقة من السرد الطولي أو الحكي الممل أو الاعتماد على الغنائية التقليدية في مساحةٍ كبيرةٍ من القصيدة حتى يتم الوصول إلى المعنى المراد، بينما طريقة التصوير هذه تُصيب كبد المعنى المراد، بل تترك الفرصة أمام القارئ كي يُضفي على هذا المعنى من خياله الخاص ورؤيته الذاتية حين قراءة مثل هذه النصوص[34].

### (و) مونتاج التماثل (Similarity Montage)

ويتم بأخذ لقطةٍ ومواجهتها بلقطةٍ أخرى تتشابه مع محتواها، وهو يقوم بدور التشبيه في الشعر، ومثاله «عرض لقطات إعدام العُمال بالرصاص متزامنةً مع لقطة ذبح ثور في مذبح»، إذ إن عدم الاكتراث والبرود اللذين يتصف بهما القصّاب الذي يقوم بذبح الثور، هما نفسهما اللذان يتصف بهما من يعدم هؤلاء العمال[35].

وقد كان الشعر أسبق من الفن السابع في توظيف هذا المعنى، فالسينما هي التي استعارت معنى التشبيه في هذا النوع من القطع، واستعارت تقنية التشبيه التماثلي من الأدب. ومن التجارب التي أفادت من هذه التقنية باتجاهيها الأدبي والسينمائي، تجربة أمل دنقل في قصيدة «سفر ألف دال – الإصحاح العاشر»:

«الشوارع في آخر الليل... آه

أراملُ متشحاتٌ ينهنهنَ في عتبات القبورِ – البيوتْ.

قطرةً... قطرةً، تتساقط أدمعهُنَّ مصابيحَ ذابلةً

تتشبث في وجنةِ الليل ثم... تموتْ!

الشوارع في آخر الليل... آه

خيوطٌ من العنكبوتْ

والمصابيحُ – تلك الفراشاتُ – عالقةٌ في مخالبها

تتلوى... فتعصرها، ثم تنحلُّ شيئاً فشيئاً

فتمتصُّ من دمها قطرةً... قطرةً؛

فالمصابيحُ قُوت!

الشوارع في آخر الليل... آه

أفاعٍ تنام على راحة القمر الأبديِّ الصموتْ

لمعان الجلودِ المفضضةِ المستطيلة يغدو مصابيحَ

مسمومةَ الضوءِ، يغفو بداخلها الموتُ،

حتى إذا غرب القمرُ: انطفأتْ

وغلى في شرايينها السمُّ

تنزفه قطرةً... قطرةً، في السكوت المميتْ!

..........................»(36).

إن الشاعر يُوظف التشبيه المُركب أو في المصطلح السينمائي «مونتاج التماثل»، إذ يقوم التمثيل البصري/ النفسي بنقل وقع الشوارع على نفس الشاعر في أثناء فترة الهزيمة إلى المتلقي، فهي مرةً كالأرامل، ومرةً أخرى كالعنكبوت التي تنشر خيوطها وتلتهم المصابيح، ومرةً ثالثة كالأفاعي التي تنفث سمها، ولكن الشاعر/ المونتير لم يتخذ هذا المنهج البسيط في التشبيه، وإنما نهج نهجاً أكثر تعقيداً، إذ اعتمد على التصوير البصريِّ المُركب بشكلٍ لا يكاد يختلف عن فحوى «مونتاج التماثل» في الفيلم السينمائي.

فقد قام الشاعر بتشبيه الشوارع بطريقةٍ بصريةٍ بالغةِ التشابك والتعقيد، فالشوارع ليست كالأرامل فحسب، وإنما – أيضاً – أراملَ متشحات يُنهنهن، ثم حدّد مكانهن حيث يُنهنهن أمام عتبات «القبور – البيوت»، وقد قدّم المشبه به على المشبه، أي أن القبور هي التي تشبه البيوت على طريقة التشبيه المقلوب، ولم يكتفِ الشاعر بذلك، وإنما – أيضاً – جعل دموع هؤلاء النسوة، اللائي يجلسن بالهيئة السابقة، كالمصابيح الذابلة بما تحمله كلمة الذابلة من معاني الخفوت والحزن جعل هذه المصابيح كالشيء الذي يحاول النجاة من الغرق، فتحاول التشبث بـ«بوجنة الليل» ثم تسقط ميتة.

إنه تشبيه ينطوي على جديلة متشابكة من التشبيهات التي جمعت بين التصوير الشعري البلاغي المعروف والتصوير البصريِّ السينمائيِّ، ولا يمكن أن نتخيل أن الكاميرا وحدها كانت ستفلح في تكوين هذا المعنى، ولا الشعر التقليدي وحده يستطيع أن يصنع ذلك، بينما تعانُق الفنيْن معاً جعل الصورة بالغة التركيب والتأثير، وكأنها لوحةٌ تشكيليةٌ عميقةُ التأثير كلما تأملناها تعطينا معاني وإحساساتٍ جديدةً ومُركبةً تستحوذ على خلجات النفس والذهن معاً، وتنجح في نقل الجو النفسيِّ للشاعر وقتئذٍ، إذ إن الهزيمة قد أطفأت كل معاني الحياة، وجعلت كل شيءٍ مفعماً بالظلام والكآبة.

وبعد تساقط الدموع الحية التي تموت على خدّ الليل، نجد الشاعر يعقب ذلك بمجموعةٍ كبيرةٍ من النقاط التي تدل على الصمت الحزين الذي يترك للقارئ فترةً لاجترار الهم الذي خرج من قلم الشاعر، وكأنه يوشح المشهد بمؤثر صوتي بالغ العمق، وهو الصمت المُطبق الذي يُعمِّق أثر المشهد التماثليِّ السابق بين شكل الشوارع وشكل الأرامل.

ثم ينتقل الشاعر/ المونتير/ المُصوِّر إلى لوحةٍ أخرى لتماثل الشوارع في لقطةٍ أخرى وخيوط العنكبوت التي تمثل عار الهزيمة، لترمز إلى ما فعلته الحرب الخاسرة بكل بيتٍ في مصر، سواء خسارة الأبناء أو الأرض أو الخسارة النفسية بسبب الهزيمة وفقدان الأمل، فالشوارع تتمثل أمام الشاعر بعنكبوتٍ جبارةٍ تنسج خيوطها حول تلك المصابيح التي تشبه – بدورها – فراشاتٍ مسكينةً تَعلق في الخيوط وتتلوى، فتحقنها تلك العنكبوت بسُمِّها وتعصرها حتى تتحلل بالتدريج ثم تمتص دمها قطرةً قطرةً، فتكون المصابيح/ الفراشات/ الأمل غذاءً لهذه الشوارع/ الظلام/ العنكبوت/ الهزيمة.

ثم تأتي اللقطة التماثلية الثالثة أكثر تعقيداً وحزناً ووحشةً، إذ تشبِّه الشوارع بالأفاعي، ويقع هذا المشهد أمام خلفيةٍ مرئيةٍ خاصةٍ تتم في «آخر الليل»، وهي الخلفية نفسها التي تكررت أمامها المشاهد السابقة، وتتعانق معها خلفية سمعية: «صمت مطبق» جسَّدته السطور الخالية التي جعلها الشاعر في أمام هذا المشهد، وعناصر التماثل في الصورة الثانية – التي تُماثل الصورة الأولى للشوارع بمصابيحها في آخر الليل – تلك الأفاعي اللامعة الجلد، وهذا اللمعان يماثل مصابيح الشوارع التي بدلاً من أن تُضيء وتشعر المار بالاطمئنان، تُرعبه وتُخيفه وتصيبه بالذعر، وتلك الأفاعي – أيضاً – تنام على قمرٍ أبديٍّ صامتٍ مُطفأ، والمصابيح مسمومة الضوء كبريق تلك الأفاعي، والموت هو الآخر غافٍ وجاثمٌ في داخلها ومتربصٌ ينتظر غِرَّةً ليهجم، فحين يغيب ذلك القمر تفور السموم في شرايين الأفاعي/ المصابيح، ومع غياب القمر نجد – أيضاً – انطفاء المصابيح، ويضيع اللمعان من جلد الأفاعي، ولا يبقى إلا السُّم الذي تنفثه في ذلك السكون المميت.

إنها صورةٌ تعجز المُخيلة عن إدراك تفاصيلها، إنها تشبه حُلماً مفزعاً أو «كابوساً»، فهي تصور البيئة المحيطة بالصورة التي تُعدُّ أكثر وقعاً من الصورة الحقيقية مهما بالغنا في وصفها؛ لأنها مُزجت بشعور مُصوِّرها عليها؛ فجاءت بهذه «الملامح الكابوسية» التي تجعل المتلقي وكأنه هو المار في تلك الشوارع التي لا يمكن تصورها أو تصويرها إلا بهذه الكاميرا الشاعرة، التي تجمع بين مقومات وإمكانات الكلمة الشعرية وإمكانات الصورة المرئية بكل تقنيات إخراجها، وتدعيمها بوسائل وفنياتٍ أخرى ساعدت على إنتاج هذا الفن القوليِّ البصريِّ المبتكر الذي يفعم الذائقة الإنسانية بشلالاتٍ شعوريةٍ تستعصي على الوصف، فالنص يحمل كل معاني الموت والثكل والإحساس بانعدام قيمة الحياة من السفر الأول إلى العاشر، فالدموع تموت على وجنة الليل، والمصابيح/ الفراشات تموت بين مخالب العنكبوت، والأفاعي تنفث سمها في السكون المميت؛ لذلك نجد الشاعر بعد فترة صمتٍ أخرى يقول:

«وأنا كُنتُ بين الشوارع وحدي

وبين المصابيح وحدي!

أتصببُ بالحزن بين قميصي وجِلدي

قطرةً... قطرةً، كان حُبي يموتْ

وأنا خارجٌ من فراديسه...

دون ورقة توتْ»[37].

لخص الشاعر تجربته بعد سلسلةٍ طويلةٍ ضمن الإصحاحات العَشْرة، ووظف في خلالها أنواعاً كثيرةً من التقنيات السينمائية حتى وصل إلى تلك المناجاة الحزينة ليجعلها «أنشودةً» تمرُّ على الشاشة بعد إظلامها بما ينقل الإحساس ويترجمه إلى نفس القارئ/ المُشاهد.

### (j) مونتاج التوازي (Parallel Cut)

يتم بين لقطتين ليست بينهما علاقةٌ شكليةٌ، وإنما ينتج المعنى من خلال توازيهما معاً في خطين لا يلتقيان، وإنما يسيران متجاورين لينتج المعنى من هذا التجاور، وقد مَثَّل «بدوفكين» لهذا النوع من المونتاج عن طريق المثال التالي: «مُظاهرة لعُمَّال مُضربين عن العمل في العهد القيصري، وذوبان كُتل الثلج في نهرٍ مع مُقدمة الربيع»[38]، فالعمال يثورون على الجمود والظلم في العهد القيصري، وعلى الجانب الآخر يذوب الثلج بسبب الدفء وسطوع الشمس في بداية الربيع، وقد يوظف هذا النوع في اتجاهاتٍ متعددةٍ كالسخرية مثلاً، حينما يتباهى زعيمٌ أو أميرٌ بنفسه في لقطةٍ ما تتوازى مع لقطةٍ لطاووس يَفرد ريشه ويتباهى به، أو موازاة لقطة لشخصٍ سيئ بلقطةٍ لكلبٍ أسود يجري في مكانٍ مظلم للدلالة على أنه يُفكر في فكرةٍ شيطانيةٍ... وقد وظفه بعض الشعراء - أيضاً - في قليلٍ من التجارب، كقول وليد طلعت في قصيدة «هاتف مُغلق»:

«الأعمدة الطويلةُ

لا تصلُ السماءَ بالأرض

تجلس بجوارنا على الأرصفة

تُعاكس المارة النبلاء

فقط

نحن معاً.

قدماي في وجه الشاشة

وعيناي مع «ريتشارد اير»

في الفارس الأول

– لقد كرهتُه حين قبَّل حبيبته

وكرهتُها حين قَبّلته

وكرهتُ المَلك الزوجَ حين

استسلم لبراءة القُبلة

– زجاجات المياه – أيضاً – كانت معي

فعلاماتُ أفواهِنا على فُوهاتها

لم تكن حاسمةً قط

لقُبلةٍ كهذه

قُرب نهاية الفِيلم.

لم يغضب أحد

حين ارتديتُ ما هو لي...

وخرجتُ في الرابعة صباحاً

لم ينزل أحدٌ ورائي

لكنهم لم يسخطوا

كما أن رؤوسنا لم ترتفع شبراً واحداً

فوق سطح العمارةِ

حيث القمر يُنادي

ورغم حاجتنا للصعود

لم نرتفعْ...»[39].

إن الشاعر في هذه التجربة يُوازي بين أزواجٍ من اللقطات في خطوطٍ متوازيةٍ، ليصنع سلسلةً من المعاني المتشاكلة دون تشبيهٍ أو التقاءٍ، فيبدأ بالأعمدة التي تقف في الشوارع موازياً إياها بلقطةٍ للجالسين الذين يُعاكسون المارة وخاصةً المارة النبلاء، ويعقد قرينة عدم الكمال بين هذين اللقطتين، فالأعمدة – على الرغم من طولها – لا تصل بين انحطاط الأرض وارتفاع السماء، والجالسون للتسكع والمعاكسة لم يُقدِّروا قيمة المارين النبلاء، وبعد ذلك يعقد الشاعر/ المونتير موازاةً أخرى بين الأدوات الشخصية وكذلك أدوات المطبخ التي تتسخ بسبب تقديمها العوْن إلى الأشخاص الذين يعبثون بها، وتشاركهم أفراحهم ومشاغباتهم حول تفضيل أي نوعٍ من الطعام على الآخر، ثم تنتظر هذه الأدوات مَن يتبرع منهم بتنظيفها فلا تجد.

وأما في الموازاة الثالثة فيتم التوازي بين حدثين، أحدهما يتم على شاشة التلفان، فالنجم السينمائي «ريتشارد اير» يُقبِّل حبيبته (في الرواية) أمام زوجها الملك الذي لم ينتفض ولم يثُرْ على ما يحدث، والحدث الآخر يتم على أرض الواقع، إذ يُقبِّل المُشاهد لتلك الأحداث زجاجات الماء من حينٍ إلى آخر دون أن تنتفض هذه الزجاجات أو ترفض؛ لذلك يكره أبطال المشهد جميعاً حتى الزجاجات، ثم يكره نفسه؛ لأنه يفعل كما يفعلون، فقد قام هو الآخر بدور بطل الفيلم ولكن في الواقع، وليس هو وحده ما يفعل ذلك، وإنما – أيضاً – هناك كثيرون يفعلون مثله، وكان رد الفعل مشابهاً؛ فلم يسخط أحدٌ عليه، لذلك فقد أسقط الهبوط والانحدار على الجميع، فعلى الرغم من حاجتهم إلى الارتفاع والسمو، لم يستطيعوا الارتفاع كأعمدة الضوء التي لم تصل إلى السماء، وكذلك أدوات المطبخ التي لم تستطع أن تُنظف نفسها بعدما استُعملت، وكذلك ما حدث في الفيلم، وما حدث من المُشاهد لأحداث الفيلم أيضاً، وكل هذه الخطوط الدقيقة هي التي تصنع تلك المعاني الناتجة عن توازي تلك اللقطات، ولم تكن العلاقة واضحةَ التشابُه بالقدر الكافي بما يخرج بها عن مونتاج التماثل.

وهذا النوع من المونتاج يحمل وسائل جاذبيته؛ لأن ذلك يتطلب من المتلقي أن يشحذ تفكيره – دائماً – في أثناء المتابعة، ليستنتج التجربة من بين تلك الخطوط المتوازية.

### (ح) مونتاج التناقض (Contradiction Montage)

هو القطع بلقطة تناقض لقطةً أخرى تجاورها أو توازيها، ومثاله: «رجلٌ يقاتل ويموت في الوحل، ورجلٌ يُراهن في سوق الأوراق المالية»[40].

وهذا النوع شائعٌ في السينما، إذ يُميز بين الضدين أو يُبرز المفارقة الصارخة أو يدعو إلى السخرية، وقد ظهر التضاد في الشعر منذ بدايته، ثم تطور إلى المقابلة، فالمفارقة تعتمد على صورتين متكاملتين يقوم بينهما تضادٌ حتى قام بتعميم ذلك بصرياً بما يتداخل مع هذا النوع من المونتاج، ومن أمثلته:

#### أولاً: مونتاج التناقض المنطقي

يتم بين لقطتين بينهما تناقض منطقي واضح، كما في قول مريد البرغوثي في قصيدة «سيدتان»:

«(سيدةٌ تعرف كل محلات الفضة... في باريسْ... وتشكو)

(سيدةٌ تبكي كلَّ خميسْ... في خمس مقابرْ... وتُكابر)»[41].

فهاتان اللقطتان تمثلان القصيدة بكاملها، وقد تم فيهما تقديم المعنى بشكلٍ متناقضٍ بين محتوى اللقطة الأولى ومحتوى اللقطة الثانية، فالأولى لسيدةٍ تشكو الفراغ وتتذمر من الرَّغَد والأمن والدعة، والثانية لسيدةٍ أيضاً، ولكنها لا تشكو كالأولى وإنما تُكابر، على الرغم من فداحة المفارقة وحِدَّتها بين ظروف السيدتين، فبدلاً من التجوُّل أمام محال المجوهرات في باريس، نجد البُكاء أمام مقابر خمس لأعِزَّاء فَقَدَتْهُم، وبدلاً من الضجر من النزهة والأمن، نجد الصبر والاحتساب أمام القتل والفقد وانعدام الأمن، فقد استغنى الشاعر عن الثرثرة الغنائية الطويلة، وعبَّر عما يحدث في الأراضي المحتلة عن طريق هذه المفارقة البصرية المنطقية الداعمة للموقف، وقد اختزل كل ذلك في مشهديْن فقط، انبثق من بينهما شلالٌ من الصور

والأفكار والمعاني التي تتداعى في ذهن القارئ/ المُشاهد الذي يُطالع هاتين اللقطتين بعينٍ فاحصةٍ، ولم يتجاهل العناصر الشعرية في بناء هاتين اللقطتين، فقد اهتم بالجانب الإيقاعيِّ النغميِّ، إذ وقعتْ اللقطتان في مجموعةٍ من المتلازمات النغمية الجميلة، من مثل «في باريسْ، كل خميسْ»، و«خمس مقابرْ، تُكابرْ»، و«تشكو، تبكي»، وكل هذا جعل هذه القصيدة – على قصرها – تحمل كثيراً من جوانب التجديد والابتكار.

## ثانياً: مونتاج التناقض التصويري

في بعض النصوص الشعرية الحديثة، يوظف الشاعر مونتاج التناقض بشكلٍ تصويريٍّ، إذ يقوم بتصوير مجموعةٍ من اللقطات يتم من خلالها استنتاج التناقض عن طريق تجاور هذه اللقطات وعلاقاتها المختلفة، ومن ذلك قول أمل دنقل في قصيدة «مقابلة خاصة مع ابن نوح»:

«جاء طوفان نوحْ!

المدينةْ تغرقُ شيئاً... فشيئاً

تفرُّ العصافيرُ،

والماءُ يعلو.

على درجاتِ البيوتِ – الحوانيتِ – مبنى البريد – البنوكِ – التماثيل (أجدادنا الخالدون) – المعابدِ – أجولةِ القمحِ – مستشفياتِ الولادةِ – بوابة السجن – دار الولاية – أروقة الثكناتِ الحصينةْ.

العصافير تجلو...

رويداً... رويداً...

ويطفو الإوزُّ على الماء،

يطفو الأثاثُ...

ولعبةُ طفلٍ...

وشهقةُ أُمٍّ حزينةْ

والصبايا يُلوِّحن فوق السطوحْ!

جاء طوفان نوحْ.

ها هم «الحكماءُ» يفرّون نحو السفينةْ

المُغنونَ – سائسُ خيل الأمير – المرابونَ – قاضي القضاةِ (... ومملوكه!) – حامل السيف – راقصة المعبدِ (ابتهجتْ حينما انتشَلتْ شعَرها المستعارْ) – جُباةُ الضرائبِ – مستوردُو شحناتِ السلاحِ

عشيقُ الأميرةِ في سَمته الأنثويِّ الصبوحْ!

جاء طوفانُ نوحْ.

ها هم الجُبناءُ يفرُّون نحو السفينةْ.

بينما كُنتُ...

كان شباب المدينةْ

يُلجمون جوادَ المياه الجَموحْ

ينقلون المياه على الكتفينِ

ويستبقون الزمنْ

يبتنون سدودَ الحجارةِ

علَّهم يُنقذون مهادَ الصبا والحضارةِ

علَّهم ينقذون... الوطنْ!»[42].

لقد صمَّم الشاعر هذه القصيدة على شكل «سيناريو سينمائي»، فقام بتقطيع اللقطات، ثم أفاد من مضمون السيناريو في وصف تلك اللقطات، مثل وصف مشهد

الغرق: «المدينة تغرق شيئاً فشيئاً»، ووصف إقلاع العصافير: «العصافير تجلو.. رويداً رويداً...»، وكذلك وصف الصبايا اللائي يُلوِّحن فوق البيوت، ثم طريقة الفرار نحو السفينة، وكذلك وصف مغنية القصر حينما فرحتْ بانتشال شَعرها، ثم طريقة تدافع الشباب لدفع الخطر عن المدينة، إذ «يستبقون الزمن»...

وأما المونتاج، فقد وظفه الشاعر مستفيداً من إمكاناته المختلفة، من حيث اتجاهات القطع واستخدام زوايا التصوير المختلفة، وكذلك أنواع اللقطات، فقَد بدأ بلقطةٍ بعيدةٍ جداً (بانورامية) للمدينة بالكامل حتى يُلمَّ بأكبر قدرٍ من التفاصيل، ثم بدأ بمجموعةِ لقطاتٍ كبيرةٍ لمحتويات المدينة الاقتصادية والتجارية، مثل: «الحوانيت، البنوك، أجولة القمح»، ومن الناحية التخطيطية والتراثية والمرافق العامة، مثل: «البيوت، تماثيل الأجداد الخالدة، مبنى البريد، المعابد، دار الولاية»، ومن الناحية الأمنية والعسكرية: «بوابة السجن، أروقة الثكنات الحصينة»، ولم يرصد من المرافق الصحية سوى «مستشفى الولادة»؛ ليجعله من اللقطات التي تعترض السياق العام؛ وليوظفه في أنه لا جدوى من الميلاد؛ فكلهم سيغرق: الوالد والمولود.

وقد استعان الشاعر/ المونتير/ المُصور/ المُخرج بعدة لقطاتٍ أخرى في عُمق المجال «Zoom-in»، إذ رصد فرار العصافير وطفو الإوز، بل تطرَّق إلى رصد الأثاث الذي يطفو على صفحة الماء، ثم لُعبة طفلٍ في لقطةٍ تدل على الدمار الذي لحق بكل شيءٍ من جرَّاء ذلك الطوفان الذي قرن بينه وبين «طوفان نوح»، ليُظهر فداحته وقوة تدميره، حتى إن آلة تصويره تُعانق بين تلك اللقطات ولقطةٍ أخرى كبيرةٍ مُنقضَّةٍ لوجه أُمٍّ تشهق حزناً على ما أصاب أبناءها وأقاربها.

إن كل ما سبق من تصويرٍ دقيقٍ يؤسس لمشهدٍ تناقضيٍّ حادّ، إذ يُصوِّر مَن وصفهم بـ«الحُكماء»، وهم يفرون نحو سفينة النجاة التي أنقذتْ نوحاً عليه السلام ومَن آمن به، ولكن المفاجأة غير المتوقعة أن هؤلاء الحُكماء ليسوا من المؤمنين أو الصالحين كأتباع النبيِّ، عليه السلام، وإنما هم المُرابون والمُغنون والمُرتشون وساسة الفساد وخدمهم ومواليهم، حتى راقصة المعبد التي ابتهجتْ بانتشال شعرها المستعار؛ لأنه – عندها – أهم من أبناء ذلك الشعب من الكادحين الذين ضحُّوا بأرواحهم ليفتدوا الوطن، ولكن سفينة النجاة كانت لهؤلاء الذين تمتعوا بخيرات هذا الوطن وسخَّروا شعبه لخدمتهم ثم تركوه يواجه مصيره.

وتأتي المُفاجأة الثانية حينما نعلم أن هؤلاء الكادحين والمحرومين هم الذين وقفوا يدافعون عنه ويدفعون فيضان الماء بكل تفانٍ غير عابئين بما يواجهونه من أخطارٍ.

وبعد هذا المونتاج التصويريِّ التناقضيِّ، يأتي الشاعر بحوارٍ يُجسِّد تجربته التي مَهَّد لها بذلك المونتاج، إذ يصوِّر نفسَه مع هؤلاء الكادحين والمدافعين، ويصيحُ به رُبَّان السفينة ليركب معهم، ولكنه يرفض الفرار معهم ويترك وطنه يغرق كما تركوه، وهو هنا يعكس المعنى، كما حدث مع سفينة نوح آنفاً، فالذي رفض الركوب هو الابن العاصي لنوحٍ عليه السلام، بينما الرافض هنا هو الذي يُضحِّي بنفسه من أجل الوطن، إذ يقول:

«... صاح بي سيِّدُ الفُلكِ – قبل حلولِ السكينةْ:

«انجُ من بلدٍ... لم تعُدْ فيه روحْ!»

قلتُ:

طُوبى لمن طَعِموا خُبْزَه...

في الزمانِ الحسنْ

وأداروا له الظهرَ

يومَ المحنْ!

ولنا المجد – نحن الذين وقفنا

(وقد طمس الله أسماءنا!)

نتحدى الدمارَ...

ونأوي إلى جبلٍ لا يموتُ

(يسمونه الشعب!)

نأبى الفرار...

ونـأبى النزوحْ!

كان قلبي الذي نَسَجَتْهُ الجروحْ

كان قلبي الذي لعنَتْهُ الشروحْ

يرقد – الآن – فوق بقـايـا المدينـةْ

وردةً من عَطَنْ

هـادئـاً...

بعد أن قـال: «لا» للسفينـةْ

... وأحبَّ الوطنْ!»[43].

فقد جـازاه الوطن جزاء «سِنمَّار»؛ فبعد رفضه الطريق السهل وبيع القضية مثل البقية، وبعد انقشاع الغُمَّة، لم ينلْ من الوطن سوى طمس الاسم وجرح القلب، حتى عبّر عن نفسه وقلبه بـالوردة التي تعفنتْ على وجه المـاء، وإذا بـالتنـاقض المؤلم يطفر من جديدٍ مُعلنـاً تلك المفارقة المُركبة التي تسيطر على جوِّ القصيدة بـالكامل.

وهكذا خطط الشاعر لذلك الفيلم الشعريِّ السينمائيِّ ببراعة، مستخدمـاً وسائل سينمـائيةً متعددةً لينحت للقصيدة قـالبـاً بِكراً ومضمونـاً بـارعـاً، حتى أوصلها للمتلقي/ المُشاهد في ثوبٍ جديدٍ من أول لقطاتها إلى آخر نفثـاتها الشعرية المرئية المحسوسة؛ حتى اختتمها بتلك المنـاجاة الحزينة التي جاءت في مكـانها فوقعتْ من القارئ موقعاً.

### ثالثاً: مونتاج التناقض السردي

يمكن من خلال الجمع بين المونتـاج السردي ومونتـاج التنـاقض، أن ينجح الشاعر في صنـاعة مفارقةٍ حـادةٍ، إذ يقوم بـالسرد الدراميِّ لمجموعةٍ من الأحداث تنـاقضها مجموعةٌ أخرى، ومن ذلك قول سميح القـاسم في قصيدة «الأطفالُ أطفالي»:

«يُولد الأطفالْ...

تستقبلهم على أَسِرَّة الولادةْ:

أسماؤهم المنتقاةْ

من شجرة الأجداد المُحترمين

تستقبلهم برامج التوفير

والنظرة البعيدة إلى المستقبل

ورائحة القِرفة المغليةْ

على نار الشوقْ...

تستقبلهم أعيادُ الميلادْ...

والأعيادْ...

والملابس الجديدةْ.

يُولد أطفالي

تستقبلهم دموعُ الحُبْ

ورِعدةُ الخوفْ

على باب مستشفى الولادةْ

تنتظرهم...

عيونُ الكلابِ المسعورةْ

تنتظرهم هراوى الشرطةْ

تنتظرهم...

برامج التصفية الجسديةْ

والنظرة البعيدة إلى الموتْ

يُولد أطفالي

تُولد معهم قنابلهم الفسفوريةْ

بأضوائها المدهشةْ

مثل الألعاب الناريةْ

في الكرنفالْ

يُولد أطفالي مع نعوشهم الصغيرةْ...»[44].

للوهلة الأولى، يبدو التناقض الصارخ بين الحالتين اللتين قام الشاعر بتصويرهما سرداً، ففي الحالة الأولى - الشائعة عند ميلاد الأطفال في العالم - نجد عناصر الصورة كلها ملاء بالتفاؤل والإشراق والأمل والبهجة والتجمُّع حول الطفل، ثم تخطيط والديه لمستقبله، والاستمتاع بالدفء الأسريِّ في أعياد الميلاد وبقية الأعياد في ظلٍّ وطنٍ آمنٍ واقتصادٍ مستقرٍ، لذلك أشار إلى دفتر التوفير ليرمز إلى افتقاد الأمن بكل صوَرِه.

وقد أراد الشاعر أن يصنع مع هذا الجو السمعيِّ البصريِّ بُعداً آخر «شمياً»؛ فجعل رائحة القِرفة المغلية تملأ المكان، وجعلها مغليةً على نار الشوق لينقل مدى الدفء والحميمية والفرحة التي تكتنف المكان بكل مَن فيه.

ثم تأتي اللقطة الثانية مُناقضةً للقطة الأولى، فبعد كل هذا الأُنس والسعادة والأمن والوداعة والدفء؛ تأتي عناصر أخرى مناقضةً كل ذلك، فبدلاً من الأمن والضحكات والبهجة، نجد القنابل التي جعلها تولد مع أطفاله وكأنها ملاصقة لهم، أو لكل طفلٍ قنبلةٌ، فكل طفلٍ تولد معه منيّته، كذلك فكل واحدٍ منهم له نعشٌ ينتظره، وبدلاً من النظرة البعيدة إلى المستقبل، نجد النظرة البعيدة إلى الموت، وفي مقابل العيون الودودة المُحبة، نجد عيون الكلاب المسعورة، ويقصد بها عيون جنود الاحتلال، وكذلك بدلاً من الأذرع الحانية نجد هراوى الشرطة.

وقد كرّر الشاعر مظاهر الأسى والألم والموت والبؤس مع أطفاله، فيولدون مع الدموع، وفي لقطةٍ أخرى مع القنابل، وفي لقطةٍ ثالثةٍ مع النعوش، مما يؤكد أنهم لم يولدوا إلا للموت، وقد شبه القنابل بألعاب الكرنفال النارية، وهذا التشبيه غرضه السخرية، فهم في نظر أعدائهم فراشاتٌ للعبث أو عصافير للصيد.

وهكذا استطاع تعاضد هذين النوعين من المونتاج في صناعة هذه المفارقة الدرامية، وهي أهم وأقوى وسائل التأثير الدرامي؛ لأنها تُبرز الصراع والمشاهد المتضادة بشكلٍ مؤثرٍ؛ ولذلك تقوم عليها أعظم الأعمال الدرامية، ولا نبالغ إذا قلنا: إن هذه الأعمال الدرامية العظيمة تستمد عظمتها من خلال المفارقة الدرامية[45].

## (ط) مونتاج الترابط الزمني

يكون بتسليط آلة التصوير لرصد مشهدين كل واحدٍ منهما مستقلٌ عن الآخر ويقعان في مكانٍ واحدٍ أو مكانين مختلفين أو حتى أماكن متعددةٍ، ثم يقوم بالمناوبة بين هذيْن المشهديْن أو المَشاهد، حتى يُشعر المُشاهد بأنها تقع كلها في زمنٍ واحدٍ، وقد مَثَّل له بدوفكين بقوله: «سعي الزوجة لإنقاذ زوجها، ثم ما يحدث لها ويحدث له»[46]، فهو هنا يوالي بين حدثين يقعان في أماكن مختلفةٍ، لكن الزمن واحدٌ.

وهناك ما يُسمى «المونتاج الزمنيّ»، وهو عكس ذلك، إذ يتم فيه «وضْع صورٍ أو أفكارٍ من زمنٍ آخر»[47]، فمونتاج الترابط الزمنيّ يكون فيه الزمن ثابتاً، والمكان هو المُتغير، وأما المونتاج الزمنيُّ فيكون الزمان - أيضاً - متغيراً، سواء تغيَّر المكان أو لا.

وقد عرفتْ القصيدة الحديثة حرفية هذا الأداء السينمائي «المونتاج التزامني» واستغلته؛ «لأن مشكلة الزمن بالنسبة للشاعر، ربما كانت أكثر منها حدةً بالنسبة لكاتب السيناريو، وذلك حينما يُؤثِر الشاعر أن يُناوب بين الأحداث المتزامنة، ويتحرك مع نفسه ومع الأشياء، من خلال رؤيةٍ درامية عميقةٍ لا مجرد حركةٍ مُسطحةٍ تُلامس الأشياء من ظاهرها، فالسرد الطولي - أي الذي يمتد في اتجاهٍ واحدٍ - غير ممكنٍ؛ لأن عدداً من الوقائع المُهمة قد يحدث في زمنٍ واحدٍ، ويضيع مغزاها الدراميُّ ما لم يُتابعها المُشاهد في خيوطٍ متوازيةٍ، وهذا ما يُعبَّر عنه

بمصطلح التزامن «Simulaneite»، ومن ثم عرفت حرفية السينما «القطع المُفاجئ»؛ وذلك لاستيعاب تفصيلةٍ لها تَعيُّنها الزمانيّ والمكانيّ، ولها أهميتها الدرامية، في بناء الواقعة الأساسية المسرودة»[48]، ومن النماذج التي وظفت «مونتاج الترابط الزمني»، قول محيي الدين اللاذقاني في قصيدة «أرباب»:

«وجهٌ أسود القَسَمَات...

سدَّ باب «البارِ» فجأةْ:

شُرطيٌّ بأشرطةٍ،

وأزرار من الذهب المُزَيَّفْ

والنفاقْ

أَحكَمَ الشرطيُّ قبضته على العُنُقْ...

و«مركونا» يُغني...

يُطلق الأحزانَ من قلبٍ مملوءٍ بالصفاءْ

يكشف المخبوءَ من تاريخِ أرباب النميمةِ والرِّياءْ.

قادوه للسجن، ومركونا يُغنِّي

جلدوه الحدَّ كيْ يسكُتْ

ما أجدتْ مع الحادي الحُدودْ

أسلمَ الأرباب قاضيَهم من المَنْفى

إلى منفًى جديدْ

عجز الأربابُ والأذنابُ عن وَقْفِ النَّشِيدْ»[49].

اعتمد الشاعر على القطع المونتاجي لحدثيْن يقعان في زمنٍ واحدٍ، والحدث العام هو القبض على ذلك المغني «مركونا»؛ لإسكاته عمّا يقوله، ولكن الشاعر قام بتصوير عدة مَشاهد لكيفية القبض عليه، وعدة مشاهد أخرى لوجه «مركونا» نفسه

وعدم اكتراثه بما يحدث له، فالحدثان يقعان في زمنٍ واحد؛ ولذلك قام الشاعر بالمناوبة بين لقطةٍ للشرطيِّ ولقطةٍ أخرى لـ«مركونا»، حتى يُشعر القارئ بالتزامن وأن هذه الأحداث تقع في وقتٍ واحدٍ.

وقد جاءت اللقطة الأولى لبيان هيئة ذلك الشرطيِّ الذي جاء للقبض على ذلك المُغني، فإذا بهذا الشرطي يهبط على الموجودين وكأنه غيمةٌ سوداء حجبتْ الضوء عن المكان فهو قد «سدَّ باب البار فجأةً»، ثم يتحرك بعدسته ليرصد بقية تفاصيله بلقطاتٍ كبيرةٍ (Close-Up) وأخرى في عُمق المجال (Zoom-in)، إذ دخل بلقطة انقضاضٍ على الشرائط الموجودة على كُم ذلك الشرطي، كما وصفها بأنها من الذهب المُزيف؛ لأنها تُحاكي لونه وبريقه فحسب، ولكنها ليست أصيلةً مثله؛ فظاهرها ذهبٌ وباطنها معدنٌ رخيصٌ؛ ولذلك أعقبها بكلمة «النفاق»؛ لتأكيد هذا المعنى، ثم يدخل هذا الشرطي ويُحكم قبضته على عنق «مركونا» قابضاً عليه.

ثم يأتي مشهدٌ آخر لوجه «مركونا» في » لقطةٍ كبيرةٍ تقطع المشهد السابق، إذ يتم فيها التركيز على «مركونا» نفسه وهو يُغني ولا يعبأ بما يحدث له، وهذا المشهد متزامنٌ مع المشهد الأول الذي يتم فيه القبض عليه، وقد قام غناء «مركونا» بدور الموسيقى التصويرية للحدث الأول، وهو القبض عليه لإسكاته عن فضح هؤلاء الأرباب.

وتأتي لقطتان متزامنتان مرةً أخرى، وهما لقطة اقتياد «مركونا» إلى السجن، ولقطة استمراره في الغناء، ويتعانقان زمنيّاً أيضاً، ولكن يحدث تطورٌ طفيفٌ للمكان، إذ تحرك من البار إلى طريق المحكمة، ثم من السجن إلى سجنٍ آخر، ولكن مع كل ذلك عجز هؤلاء ومعاونوهم عن وقف نشيد «مركونا»، فمازال يغني وهو في المعتقل ثم وهو يُجلد، ولكن لم يردعه السجن أو الجَلد عن ثورته على الظلم والعسف، ثم تتحد اللقطتان – وما جاء قبلهما في خطوطٍ متوازيةٍ متزامنةٍ – في وضع نتيجةٍ واحدةٍ مؤداها عجز الأرباب عن وقف الثورة من جانب «مركونا»، وهذا يشبه – إلى حدٍ ما – تقنية تعدد الأصوات، إذ يصطنع الشاعر عدة أصواتٍ ليُوصِّل وجهة نظرٍ ما من خلال تصارعها، وقد تم ذلك هنا من خلال تحاور الصور واللقطات، كما يفعل المونتير في إخراج الفيلم السينمائيِّ بعد تقطيعه، وهكذا استطاع الشاعر أن يُعبر عن تجربته بتجاور اللقطات وتحاور الصور.

ويمكن أن يتجول الشاعر في مساحةٍ مكانيةٍ أوسعٍ مع اعتماده الواضح على مونتاج الترابط الزمنيٍّ في ثوبٍ أكثر تحديداً ووضوحاً، كما في قول أمل دنقل في قصيدة «سفر الخروج – أغنية الكعكة الحجرية»:

«(الإصحاح الثاني)

دَقَّت الساعة المُتعبةْ

رفعتْ أُمُّه الطيِّبةْ

عَيْنَها...

(دَفَعَتْه كُعُوبُ البنادقِ في المَرْكَبة!)

دقتْ الساعةُ المتعبةْ

نهضتْ، نسَّقتْ مَكتبه...

(صَفَعَتْه يَدٌ...

– أدخلته يدُ الله في التجربةْ ـ)

دقتْ الساعة المُتعَبة

جلستْ أُمُّه، رتقتْ جَوْربهْ...

(وَخَزَتْه عيونُ المُحقق...

حتى تفجَّر من جلده الدمُّ والأجوبةْ!)

دقتْ الساعةُ المُتعبةْ!

دقتْ الساعةُ المُتعبةْ!»[50].

إذا لاحظنا سَيْر الأحداث بدقة، سنجد الشاعر يُوالي بين خطوطٍ ثلاثة: أحدها يُصور ما يتم في داخل المنزل حيث الأم التي تنتظر ابنها بقلقٍ شديدٍ، وثانيها يُصور ما يحدث لهذا الابن في خارج المنزل، والثالث يقطع أو يفصل بين ما يحدث في الخارج وما يحدث في الداخل، عن طريق رصد عقارب الساعة من آنٍ إلى آخر، وقد وصف هذه الساعة بالمُتعبة؛ وكأنها ملَّتْ الدوران.

وقد بدأتْ أحداث الفيلم الشعريّ بمشهدٍ في داخل المنزل، أوله لقطةٌ كبيرةٌ (Close-Up) على ساعة الحائط، وهي تدقُّ معلنةً موعداً محدداً كان يأتي فيه الابن إلى بيته يوميّاً، وسوف تتكرر هذه اللقطة للساعة أكثر من مرةٍ، لتفصل بين ما يحدث في الخارج وما يحدث في الداخل، وللتأكيد على فكرة التزامن، وكذلك للتعبير عن تقدُّم الزمن بما يزيد قلق الأم المنتظِرة.

ثم تعقب اللقطة السابقة للساعة لقطةٌ كبيرةٌ أخرى - على طريقة القطع المونتاجيّ - لوجه الأم وهي ترفع عينيها نحو تلك الساعة لترى إلى أين تقدمتْ عقاربها، ثم يأتي القطع المُفاجئ لهذه اللقطة بلقطةٍ أخرى تقع في خارج البيت، وهي لذلك الابن الذي تأخَّر عن ميعاده اليوميّ، فإذا به معتقلٌ في يد الشرطة، ثم يُكمل المشهد بلقطاتٍ أخرى، إذ تم اصطحابه إلى مكان التحقيق، كل هذا والأم لا تدري شيئاً عنه، وكذلك الابن لا يدري ما تعانيه أمه من لوعة الانتظار، ولكن القارئ/ المُشاهد هو الذي يتابع الأحداث في خطَّيْها المتوازيين المترابطين زمنيّاً.

وبعد ذلك، تقطع صورة الساعة الأحداث الخارجية ليَرجع إلى الخط الآخر، وهو ما يحدث في داخل البيت، وهذا قطعٌ من أجل الموضوع، فرؤية الساعة والتركيز عليها مرةً أخرى ينقلان إلى المتلقي مدى معاناة تلك الأم المسكينة لوعة الانتظار؛ ولذلك يتم القطع بمشهدٍ لتلك الأم وهي تقوم لتدفع عن نفسها سطوة القلق، فتُنسق مكتبَهُ عسى أن يعود بعد قليلٍ، وبعد ذلك يتم القطع بمشهدٍ خارجيٍّ بلقطةٍ قريبةٍ لوجه ذلك الابن المُعتقل حيث «صفعته يد»، وقد نكَّر الشاعر هذه اليد ليشعرنا بالجو الأمنيّ وما يحدث في المعتقلات والسجون السياسية وخاصةً عند التحقيق، ثم يُعَلِّق بجملةٍ تجعل المتلقي يتعاطف مع الابن/ بطل المشهد، وهذه العبارة تدل على أنه لم يقصد شيئاً، ولم يتوقع هذا الاعتقال، ولم تثبت عليه جريمةٌ، إذ «أدخلته يد الله في التجربة...».

ثم تقطع لقطة الساعة مرةً أخرى للعودة إلى الداخل، فكل دقةٍ للساعة تُعلن عن

قفزةِ الزمن إلى الأمام بما يزيد قلق الأم وتوجسها مما تُخبئه الأحداث لها، فتقوم في محاولةِ أخرى يائسةِ لدفع هذه الوساوس، فترتق جورب هذا الابن، وهذا يدل على رقة الحال، وبينما هي هكذا، نجد مشهداً خارجيّاً، ولكنه هذه المرة من غرفة التحقيق، فيصبح داخليّاً أيضاً لكنه في الخط الثاني الذي يتابع ما يحدث للابن؛ فإذا به يُعذب عذاباً شديداً حتى يعترف بكل ما يريدون، حتى وصل إلى مرحلة تفجُّر الدم مع الأجوبة، ونُلاحظ أن المثال الذي ساقه بدوفكين لمونتاج الترابط الزمني عن سعي الزوجة لإنقاذ زوجها ثم ما يحدث لها وما يحدث له، ينطبق ذلك على هذا النموذج تمام الانطباق، مع إضافة بعض اللمحات الشعرية للسياق بما يرفع من قيمته الفنية.

ويُتابع الشاعر/ المونتير بالطريقة نفسها في «الإصحاح الرابع»؛ فيقول:

«دقّت الساعة القاسيةْ

وقفوا في ميادينها الجَهْمةِ الخاويةْ

واستداروا على دَرَجَاتِ النَّصُبْ

شجراً من لهبْ

تعصفُ الريحُ بين وريقاته الغضَّةِ الدانيةْ

فيئنُّ: «بلادي... بلادي»

(بلادي البعيدةْ!)

دقتْ الساعةُ القاسيةْ

«انظروا»، هتفتْ غانيةْ

تتمطى بسيارة الرقم الجُمركيِّ،

وتمتمتْ الثانيةْ:

سوف ينصرفون إذا البردُ حَلَّ... وران التعبْ

دقتْ الساعةُ القاسيةْ

كان مذياع مقهىً يذيع أحاديثه الباليةْ

عن دُعاة الشغبْ

وهم يستديرون،

يشتعلون – على الكعكة الحجريةِ – حول النُّصُبْ

شمعدان غضبْ

يتوهج في الليلِ...

والصوتُ يكتسح العتمةَ الباقيةْ

يتغنى لليلة ميلاد مصر الجديدةْ!»[51].

بالمقارنة بين أحداث الإصحاحين الثاني والرابع، يتضح عنصر التأكيد على مظاهر العنف ضد كل مَنْ يهتف بكلمة حقٍّ، وكذلك تتضح المفارقة بين ما يؤمن به أبناء الشعب وما تؤمن به السُّلطة، فالطلاب المتظاهرون في الميدان يطالبون بالثأر من العدو الصهيونيِّ، في حين يصفهم المذياع بأنهم «دُعاة شغب»، ولعل ذلك الابن الذي اعتُقل وعُذِّب في الإصحاح الثاني كان ضمن هؤلاء.

وبينما كانت الساعة متعبةً عند تلك الأم المسكينة التي تنتظر عودة ابنها، نجد الساعة هنا قاسيةً؛ لأن الجو شديد البرودة، والرياح عاصفةٌ، وعلى الرغم من قسوة الموقف لم تنفضّ المظاهرة، وإنما تنفجر غضباً واشتعالاً، وقد وظف الشاعر/ المونتير مشهد الساعة هنا أيضاً، ليفصل بين الخطوط المختلفة للأحداث التي تقع في أماكنَ مختلفةٍ.

فبعدما بدأ الشاعر/ المونتير بمشهدٍ للساعة مُحدداً الوقت القاسي الذي تتم فيه المظاهرة، نجده يقطع بمشهدٍ آخر لهؤلاء المتظاهرين حول النصب في ميدان الإسماعيلية (التحرير حالياً)، وكأنهم أشجارٌ من لهبٍ؛ ولكنهم لِصغر عمرهم يصفهم بـ«الغصون الغضة» التي تعصف بها الريح، ولكن حرارة الثورة تجعلهم يقاومون

البرد والتعب، منشدين «بلادي بلادي»، ووصفها بالبعيدة؛ لأن سيناء مازالت في ذلك الوقت محتلةً.

ثم يفصل – كالعادة – بمشهدٍ للساعة، ويتنقل بعدسته ليرصد مشهداً على هامش المظاهرة، ليصنع مفارقةً بصريةً أو مونتاج تناقضٍ يدعم به مونتاج الترابط الزمنيِّ، إذ قام برصد غانيتيْن في سيارةٍ فارهة، تهتف الأولى ضجراً من انسداد الطريق بهؤلاء المتظاهرين، وتُطمئنها الأخرى بأنهم سوف يتعبون وينصرفون حين يشتد البرد، وهذا يؤكد التناقض الدائر في شعر أمل دنقل كله، بين ما يؤمن به المترفون وما يؤمن به أبناء الشعب الكادحون المخلصون الذين يدفعون أرواحهم ودماءهم فداءً لهذا الوطن.

ويَأتي مشهد «الساعة القاسية» قاطعاً السياق العام للأحداث؛ ثم يأتي مشهدٌ جديدٌ في موقعٍ آخر، إذ يتم القطع بمشهدٍ لمقهىً فيه مذياعٌ يتحدث عن هؤلاء المتظاهرين واصفاً إياهم بالمشاغبين؛ ولذلك وصف أحاديثه بأنها «باليةٌ»، على الرغم من أن هذا المذياع قد وصفهم بأنهم «شمعدان غضب» يتوهج بالليل، و«صوتهم يكتسح العتمة»، وكأن الشاعر يومئ بمقولة: «الحق ما شهدت به الأعداء»؛ ولذلك وضع هامشاً أسفل هذا الإصحاح: «يتغنى لليلة ميلاد مصر الجديدة»، ويقصد به صوت المتظاهرين في العتمة والبرد.

إن تضفير الأحداث بهذه الطريقة السينمائية، يجعل القارئ/ المُشاهد يتابعها وكأنه في قلبها، وتساعده على ذلك قوة الوصف البصريِّ، وتوزيع زوايا التصوير وأماكنه، وكذلك التعليقات الذاتية من قِبَل الشاعر، لتعميق الأحداث، ورصد تعليقات المارة وما يذيعه «الراديو» في المقاهي، كل ذلك يجعل التجربة وكأنها مازالت ماثلةً أمام العين.

ثم يتابع الشاعر فيلمه الشعريَّ أو قصيدته الفيلمية هذه حتى الإصحاح السادس بالطريقة نفسها، فيرصد أثر الهزيمة في كل شيءٍ، ويربط بين الإصحاحات بمونولوجاتٍ فرديةٍ ليشعرنا بمدى ألمه وتحسره على وطنه المهزوم، وأمنيته أن يثأر له لتتحول هذه الهزيمة إلى نصرٍ بأي ثمنٍ وبأي وسيلةٍ؛ ولذلك فهو يبلور هذا المعنى ويُكثفه بقوله في «الإصحاح الخامس»:

«اذكريني!

فقد لوَّثتني العناوينُ في الصُّحفِ الخائنةْ!

لوَّنتني... لأني مُنذ الهزيمةِ لا لونَ لي

(غيرَ لونِ الضياع)

قبلها، كُنتُ أقرأ في صفحة الرمل

(والرمل أصبح كالعُملة الصعبة،

الرملُ أصبح أبسطةً... تحت أقدام جيش الدفاعْ)

والوداعْ!

الوداعْ!»[52].

فمع حبه الشديد لتلك الأم/ الوطن، فإنها لا تذكره جنديّاً مدافعاً عنها كما تذكر المُطربين والمُرابين والمُهرِّبين الذين ذبحوها كالحمامة التي كانت في عُشها ترعى صغارها، ثم اقتسموا الصغار، وأشعلوا النار في العُشِّ والقشِّ والسُّنبلة، ثم يُندد بأفراد الأمن الذين لبسوا الخوذ والدروع وجاؤوا بالبنادق يدفعون هؤلاء المتظاهرين من أبناء الوطن؛ فيسقطون برصاصهم، وهم يهتفون باسم مصر، فيسقط الاسم مع حناجرهم كما سقط على الرمل عند الهزيمة، وكأن هؤلاء هم المسؤولون عن هزيمتها في الخارج والداخل، ثم يأتي الشاعر بهتافٍ يشبه هتافات الثورة ليثور كل مَنْ يسمعه ويتبعه، وبذلك فقد نجح الشاعر عن طريق التزامن البصريِّ في صقل تجربته وجعلها مسموعةً مرئيةً تحمل عناصر نجاحها وتأثيرها.

***

## هوامش الفصل الثاني

(1) ألبرت فولتون: من مقدمة كتبها عبدالحليم البشلاوي، م. س.، ص 15، وينظر كذلك ألبير يورجنسون: المونتاج السينمائي، م. س.، ص 11، وكذلك علي أبوشادي: سحر السينما، م. س.، ص 163.

(2) علي أبوشادي: م. س.، ص 18، وكذلك منى الصبان: المونتاج الخلاق ما بين القديم والحديث – دراسة في التطور التاريخي لأبعاد الخلق المونتاجي، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، 1997، ص 54 – 59.

(3) ألبرت فولتون: المقدمة، م. س.، ص 19، كما يراجع علي أبوشادي، م. س.، ص 178 – 182، وكذلك يراجع: محمود سامي عطاالله: السينما وفنون التلفزيون، م. س.، وكذلك فاروق الرشيدي: الإخراج السينمائي، ص 17 – 20.

(4) كاريل رايس: فن المونتاج السينمائي، م. س.، (1/251)، وكذلك منى الصبان: م. س.، ص 53، ويراجع كذلك علي أبوشادي: سحر السينما، م. س.، ص 169 و170.

(5) منى الصبان: م. س.، ص 55.

(6) علي أبوشادي: م. س.، ص 169 و170.

(7) يراجع ألبير يورجنسون: المونتاج السينمائي، م. س.، ص 12 و13، وكذلك أرنست لندجرن: فن الفيلم، ترجمة: صلاح التهامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1959، ص 40، وكذلك منى الصبان: المونتاج الخلاق: م. س.، ص 7 – 9.

(8) صلاح فضل: قراءة الصورة: م. س.، ص 43.

(9) كاريل رايس: فن المونتاج السينمائي، م. س.، ص 13.

(10) صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، م. س.، ص 418.

(11) منى الصبان: المونتاج الخلاق، م. س.، ص 85 و155.

(12) مصطفى محرم: السينما والفنون، م. س.، ص 80.

(13) منى الصبان: المونتاج الخلاق، م. س.، ص 84 و85.

(14) ديوان «مكتوب على باب القصيدة»: الهيئة المصرية للكتاب، جائزة سعاد الصباح، 1991، ص 93 و94، وينظر كذلك نزار قباني في قصيدة «في النرجسية» من ديوانه «لا غالب إلا الحب»: بيروت، منشورات نزار قباني، ط 4، 1999، ص 194.

(15) عماد أحمد غزالي: «مكتوب على باب القصيدة»، م. س.، ص 95 و96.

(16) نفسه، ص 97 و98.

(17) ديوان «أخلو من محبتها»: الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة إشراقات جديدة (2)، القاهرة، 2001، ص 33، وينظر كذلك أمل دنقل في قصيدة «مزامير» من ديوان «العهد الآتي»، ضمن الأعمال الكاملة: م. س.، ص 253.

(18) السابق، ص 35 و36.

(19) شاكر عبدالحميد: عصر الصورة، م. س.، ص 271.

(20) ديوان «قيل قل.. كي»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة إشراقات جديدة (7)، القاهرة، 2001، ص 79 و80، وينظر كذلك أمل دنقل في قصيدة «الموت في الفراش» من ديوان «تعليق على ما حدث»، ضمن الأعمال الكاملة: م. س.، ص 208، وكذلك حامد طاهر في قصيدة «ميلاد أربع قطط» من ديوان «قصائد المرحلة المتوسطة»: م. س.، (76/1)، وله أيضاً قصيدة «أصل وصورة» من الديوان نفسه: ص 118، وكذلك كمال عمّار في قصيدة «غريب في بيروت» من ديوانه «صياد الوهم»: م. س.، ص 22 و23، وكذلك إبراهيم داوود في قصيدة «5 نجوم» من ديوانه «الشتاء القادم»: م. س.، ص 9، وكذلك أحمد دحبور في قصيدة «عرس على الطريقة الفلسطينية»، من ديوانه «حكاية الولد الفلسطيني»: م. س.، ص 203.

(21) منى الصبان: المونتاج الخلاق، م. س.، ص 166.

(22) ينظر في هذا المجال على سبيل المثال: أمل دنقل في قصيدة «خطاب غير تاريخي على قبر صلاح الدين»، من ديوانها «أوراق الغرفة 8»: م. س.، ص 340، وينظر كذلك كمال نشأت في قصيدة «انتظار» من ديوانه «النجوم متعبة والضحى في انتظار»: م. س.، 1)/270)، وكذلك سميح القاسم في قصيدة «ظلام طائرة إسرائيلية» من ديوانه «قرابين»، ضمن الأعمال الكاملة: م. س.، (10/3)، وكذلك وصفي صادق في قصيدة «الطاووس الميت»: مجلة إبداع، يناير 1988، ص 46، وكذلك يسرى خميس في قصيدة «عن قواعد المرور» من ديوان «التمساح والواردة»: الهيئة العامة المصرية للكتاب، 1993، ص7، وكذلك إبراهيم داوود في قصيدة «كل يوم» من ديوان «الشتاء القادم»: م. س.، ص 86، وكذلك البياتي في قصيدة «إلى مؤتمر السلام في برلين» من ديوانه «عشرون قصيدة في برلين»، ضمن الأعمال الكاملة: م. س.، (340/1)، وله أيضاً قصيدة «إلى القتيل رقم 8» من الديوان نفسه: (327/1)، وله أيضاً قصيدة «الطفل والحمامة» من ديوانه «كلمات لا تموت»: م. س.، (385/1)، وكذلك وصفي صادق في قصيدة «رقصة الطاووس الميت»: إبداع، يناير 1988، ص 46، وكذلك علي الفزاني في قصيدة «حرية الموت» من ديوانه «رحلة الضياع»، ضمن الأعمال الكاملة: م. س.، 78/1.

(23) شاكر عبدالحميد: عصر الصورة، م. س.، ص 268 و269.

(24) طال الشتات: م. س.، ص 24، وتُنظر كذلك إيزابيل كمال في قصيدة «حفل هامبورجر»، من ديوانها «دراما العتبات»: الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة إبداعات (236)، ط 1، 2006، ص 115، وكذلك أمجد ريان في قصيدة «الخضراء» من ديوانه بالاسم نفسه: م. س.، ص 11، وكذلك عنتر مصطفى في قصيدة «زيارة أخيرة إلى قبو العائلة» من ديوانه بالاسم نفسه: م. س.، ص 25، وكذلك البياتي في قصيدة «حضارة الغرب» من ديوانه «كلمات لا تموت»: م. س.، (399/1)، وكذلك ريم قيس في قصيدة «دقائق»، إبداع، يناير 1988، ص 41.

(25) شاكر عبدالحميد: عصر الصورة، م. س.، ص 267 و268.

(26) ديوان «مَرَّ قديماً»: الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة إشراقات جديدة، رقم (1)، 2001، ص 28، ويُنظر كذلك السيد فتحي في قصيدة «أمريكا ليست مستعدة بعد للأصل» من ديوان «سأباغتهم بموتي هذا الصباح»: الهيئة المصرية العامة للكتاب، (مكتبة الأسرة 2002)، ص 15، وكذلك محمد صالح في قصيدة «لا

هو ولا القصيدة» من ديوانه «خط الزوال»: م. س.، ص 125، وله أيضاً قصيدة «البرتقالة كسرت استدارتها» من الديوان نفسه: ص 129.

(27) محمد عناني: التصوير والشعر الإنجليزي، مجلة فصول، العدد (2)، المجلد (5)، 1985، ص 29.

(28) علي عشري زايد: قراءات في شعرنا المعاصر، دار العروبة، الكويت، د. ت.، ص 72، ويُنظر كذلك الطاهر مكي: الشعر العربي المعاصر، م. س.، ص 86.

(29) كاريل رايس: فن المونتاج، م. س.، (1/42)، ويُنظر كذلك أرنست لندجرن: فن الفيلم، ترجمة: صلاح التهامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1959، ص 49، وكذلك محمد زكي العشماوي: أعلام الأدب العربي الحديث واتجاهاتهم الفنية، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ط 1، 1998، ص 175.

(30) راجع شاكر عبدالحميد: عصر الصورة، م. س.، ص 269.

(31) ديوان «زيارة أخيرة إلى قبو العائلة»: م. س.، ص 64، ويُنظر كذلك محمود نسيم في قصيدة «جدارية»، إبداع، نوفمبر وديسمبر 1990، ص 42، وكذلك نبيل قاسم في قصيدة «يحدث في الليل»: إبداع، نوفمبر وديسمبر 1990، ص 53، وكذلك السيد الجزايرلي في قصيدة «من طقوس الليل الممطر»: إبداع، نوفمبر وديسمبر 1990، ص 35، وكذلك عبدالبديع محمد عراق في قصيدة «مقلاع وحجارة وسواعد فلسطينية»: إبداع، م. س.، ص 46 و47، وكذلك أحمد دحبور في قصيدة «لهاث الرماد» من ديوان «الضواري وعيون الأطفال»، ضمن الأعمال الكاملة، م. س.، ص 29.

(32) ديوان «زيارة أخيرة إلى قبو العائلة»: م. س.، ص 64 و65، ويُنظر كذلك عبدالوهاب البياتي في قصيدة «سوق القرية» من ديوانه «أباريق مهشمة»، ضمن الأعمال الكاملة: م. س، (1/148)، وكذلك نشأت المصري في قصيدة «مصافحة» من ديوانه «القلب والوطن»: الهيئة العامة للكتاب، 1987، ص 56، وكذلك محمد سليمان في قصيدة «المرايا والمخاطبات»: إبداع، سبتمبر 1986، ص 114، وكذلك محمود ممتاز في قصيدة «بلا رصيد»: إبداع، ديسمبر 1987، ص 44، وكذلك أحمد الشهاوي في قصيدة «حديث الملك» من ديوانه «الأحاديث»: م. س.، ص 99.

(33) أحمد درويش: في النقد التحليلي للقصيدة المعاصرة، م. س.، ص 88.

(34) ينظر – على سبيل المثال – كمال نشأت في قصيدة «هموم موظف مصري في الصباح» من ديوان «جراح تنبت الشجر»: م. س.، (1/139)، وكذلك قصيدة «سجين» من الديوان نفسه، (1/71)، وكذلك يُراجع جوزف عيساوي في قصيدة «زنزانات» من ديوان «قصائد المنزل»: بيروت، ط 1، 1992، ص 26، وله أيضاً قصيدة «الصالة» من الديوان نفسه: ص 23، وكذلك الفيتوري في قصيدة «أغصان الليل عليك» من ديوانه بالاسم نفسه: م. س.، ص 65، وكذلك محمد مهران السيد في قصيدة «رسائل في أغسطس» من ديوانه «بدلاً من الكذب»: م. س.، ص 94، وكذلك محمد سليمان في قصيدة «أحاديث» من ديوانه «أحاديث جانبية»: م. س.، ص 77، وكذلك مريد البرغوثي في قصيدة «باب العمود» من ديوانه «طال الشتات»: م. س، ص 9.

(35) V. Poudovkine : Film Technique and Film acting.London.1957.P. 25

(36) ديوان «تعليق على ما حدث»، ضمن الأعمال الكاملة: م. س.، ص 251 و252، ويُنظر كذلك عاشور بشير الطويبي في قصيدة «اللهب» من ديوانه «قصائد الشرفة»: مطابع جريدة السفير، المنشية، الإسكندرية، 1993، ص 30.

(37) ديوان «تعليق على ما حدث»: م. س.، ص 253، ويُنظر كذلك البياتي في قصيدة «المُغني والقمر» من ديوانه «النار والكلمات»: م. س، (1/461)، وكذلك محمود نسيم في قصيدة «رؤى»: مجلة القاهرة، عدد (75)، سبتمبر 1987، ص 66.

(38) منى الصبان: م. س، ص 84 – 86.

(39) ديوان «مزيد من الوقت»: الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة إبداعات (196)، القاهرة، ط 1، 2003، ص 81 – 86، ويُنظر كذلك محمد صالح في قصيدة «البحر والبرتقال» من ديوانه «خط الزوال»: م. س.، ص 109، وكذلك كمال نشأت في قصيدة «حظوظ» من ديوانه «جراح تنبت الشجر»: م. س.، (1/103).

(40) منى الصبان: م. س.، ص 84، وهذا النوع ضمن تصنيف «بدوفكين».

(41) ديوان «طال الشتات»: م. س.، ص 22، ويُنظر كذلك حامد طاهر في قصيدة «التليفون» من ديوانه «قصائد عصرية»، ضمن الأعمال الكاملة: م. س.، ص 244، وكذلك قصيدة «الحب والأشياء» من ديوانه «عاشق القاهرة»: م. س.، ص 70، وكذلك أمل دنقل في قصيدة «نجمة السراب» من من ديوانها «قصائد متفرقة»: ص 373، وقصيدة «الموت في لوحات»، من ديوانها «البكاء بين يدي زرقاء اليمامة»: ص 111.

(42) ديوان «أوراق الغرفة (8)»، ضمن الأعمال الكاملة: م. س.، ص 235 و236، ويُنظر كذلك حامد طاهر في قصيدة «السيارة – المطار» من ديوانه «قصائد عصرية»: م. س.، ص 241 و248 على الترتيب، وكذلك سميح القاسم في قصيدة «إلى بيته» من ديوانه «لا أستأذن أحداً»، ضمن الأعمال الكاملة: م. س.، (3/250).

(43) ديوان «أوراق الغرفة (8)»: م. س.، ص337 و338.

(44) ديوان «شخص غير مرغوب فيه»، ضمن الأعمال الكاملة: م. س.، (3/11)، وقد نُشر هذا الديوان للمرة الأولى عن دار العماد في حيفا في العام 1986، وتُنظر – في هذا الصدد أيضاً – قصائد «السيارة»، و«التليفون»، و«المطار» لحامد طاهر من ديوانه «قصائد عصرية»، ضمن أعماله الكاملة: المجلد الأول، ص 241 و244 و248 على الترتيب.

(45) جوزف. م. بوجن: فَن الفُرجة على الأفلام، م. س.، ص70، ويُنظر كذلك مدكور ثابت: ألعاب الدراما السينمائية، م. س.، ص 31، وكذلك إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات، م. س.، ص 248، المادة (556).

V. Poudovkine,Op. Cit,P.2 (46)

(46) يُراجع روبرت همفري: م. س.، ص 73.

(48) عزالدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، م. س.، ص 440.

(49) ديوان «أغنية خارج السرب»: الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1993، ص 90 و91. ويقصد بـ«الأرباب»: الكلمة التي يطلقها الهنود على أرباب العمل في دول الخليج.

(50) ديوان «تعليق على ما حدث»، ضمن الأعمال الكاملة: م. س.، ص 231.

(51) أمل دنقل: تعليق على ما حدث، م. س.، ص 232 و233.

(52) نفسه: ص 233 و234.



## الفصل الثالث

# المؤثرات البصرية والسمعية

تقوم المؤثرات البصرية والسمعية بدورٍ حيويٍّ في العمل السينمائيِّ، ويطلق عليها اسم «الخلفيات» أو «الديكورات»، وأما المؤثرات السمعية فهي ذات شقين: شق يصاحب العمل نفسه وهو ما يسمى «الموسيقى التصويرية»، وشق يُمثل جزءاً من العمل كالأغاني والاستعراضات المختلفة.

### المبحث الأول: المؤثرات البصرية

هي كل ما يحيط بالأحداث في الدراما السينمائية، وتمثل كل ما تراه العين حول الشخوص، كما تمثل البوتقة التي تتم في داخلها الأحداث، سواء كانت هذه الأحداث تقع في خارج الأماكن المُعدة للتصوير «الاستوديوهات» أو في داخلها، فـ«قد تتمثل هذه المؤثرات بغُرفة استقبالٍ، أو سلسلة جبالٍ، أو مكانٍ فسيحٍ في الهواء الطلق، أو في الشوارع، أو الأندية، أو الصحارى، أو البحار والغابات... إلى آخر تلك البيئات».(1)

## أهمية المؤثرات البصرية في البناء الفيلميّ

إن المؤثرات البصرية ليست مجرد ستارةٍ خلفيةٍ للحدث، وإنما امتدادٌ للموضوع والشخصيات، وهي تسهم - بشكلٍ فعالٍ - في توصيل المعلومات إلى المُشاهد، وكذلك تُعبر عن أذواق وعادات الشخصيات، وتومئ بأفكارٍ رمزيةٍ تعبيريةٍ وفقاً لمسار العمل الفنيِّ، فـ«الديكور» هو البيئة الحية التي تُهيئ الجو والمزاج النفسيَّ للممثل، وتُساعده على تقمُّص الشخصيات؛ ولذا فإن مُهمة مهندس المناظر لا تتحدد في مجرد ترتيب عناصر الحدث، وإنما تتجاوز ذلك إلى التعبير بشكلٍ أوسع لخلق الصورة السينمائية التي تعبر عن الفكرة الدرامية.

يقول «جون بوكس» عن عمله، بوصفه مُصمماً للمناظر: «التصميم لا يعني تصميم المناظر فحسب، وإنما - أيضاً - تصميم الصورة، ولكي نحصل على الصورة الملائمة، يجب أن نبدأ بالتفكير - بمنتهى الدقة - في الشخص الذي يبدو في تلك الصورة: ماذا سيفعل؟ وما الذي ينتابه من شعور وقت المشهد؟ وفيمَ يفكر؟ ثم يتم ترتيب وتركيب المنظر من حوله، سواء كان ذلك في «الاستديو» أو خارجه».

فتصميم الخلفيات بالظلال والألوان يعطي العمل روافده التعبيرية التي تصنع الإطارين المكاني والزماني للأحداث، وكذلك حالة الطقس من رياح وأمطار وحرارة، وأيضاً التعبير عن البيئة الاجتماعية والاقتصادية والنفسية لشخصيات القصة، ومستواها الثقافي وموطنها الجغرافي، إنها - باختصار - تبلور رؤية المؤلف والمخرج ومدير التصوير معاً، وتساعدهم على التعبير الحي عن وجهة نظر القصة، ويجب أن تحدد عناصر هذه البيئة سلفاً ضمن تصميم اللقطات والمشاهد في داخل هيكل السيناريو السينمائي، وذلك لإتقان الأداء الدرامي وإخراج العمل الفني بشكل يحمل في ثناياه عوامل نجاحه وتأثيره المرجوة.

ويلعب منسق المناظر دوراً أكبر من دور المصمم، فـ«إذا كان المصمم هو المسؤول عن تصوير طبيعة المكان من الناحية المعمارية والخلفيات والنوافذ... وكذلك الألوان، فإن منسق المناظر مسؤول عن محتويات المكان، أو كما يقال «إعاشة المكان»، وإضافة كل التفاصيل الصغيرة والكبيرة - على السواء - التي تجعل المشهد منطقيّاً من أثاثٍ وفرشٍ ووسائل إضاءة وملابس، حتى النفايات والمخلفات كالمجلات المتناثرة وأعقاب السجائر ونوعيات هذه المخلفات، وكذلك طراز الأثاث

وترابط الألوان وكل ما يعبر عن كيان الشخصيات الموجودة في هذا المكان دون تعمد إظهار مناظر شاذة أو لافتة للنظر ولا طائل من وجودها، وأما إذا كانت ضرورية للتعبير – مثلاً – عن التناقض؛ فلا بد من وجودها، مثل وجود مصحف على مكتب أحد المرتشين أو في سيارة أحد مهربي المخدرات، أو للتعبير النفسي مثل وجود بعض الصور العارية في غرفة عزبٍ متلهف على التعبير عن حالته النفسية، أو وجود قطعة أثاثٍ معينةٍ تقوم بدورٍ جوهريٍّ في الأحداث»...[2]، فالمؤثرات تقوم بدورٍ فعالٍ في تكملة الأبعاد الأساسية للعمل الفني، وقد تكون سبباً مباشراً برفع القيمة الفنية والدرامية لأعمالٍ سينمائيةٍ كثيرةٍ، فهي تعمل على تفعيل الحوار وتقوية الموقف وتعميق المضمون وإثراء المشهد، إذا ما تآلفت مع الفكرة العامة للعمل الفني، وأما إذا أسيء استخدامها؛ فيمكن أن تعوق العمل الفني، أو قد تقضي عليه في بعض الأحيان.

«إن تلك المناظر والديكورات والمكملات (الإكسسوارات)، تمثل العصب الحساس في الفيلم السينمائي، وتقوم بوظيفة اللحم الذي يكسو العظام التي يتألف منها هيكل الفيلم»[3]، وقد يساعد الديكور على الفصل بين المشاهد الأصلية للفيلم والمشاهد الذهنية أو المشاهد الحلمية أو الكابوسية أو مشاهد الارتداد «الفلاش باك»، إذ تأتي المشاهد المتخللة بمناظر أقل وضوحاً وبخلفيات تدل على طبيعة الزمان والمكان اللذين تقع فيهما الأحداث.

ولا يمكن إغفال دور الإضاءة في كل ما سبق، فالإضاءة من العناصر المهمة جداً في التعبير عن طبيعة المكان وطبيعة الشخصية؛ ولذلك يلجأ المصورون إلى استخدام مرشحات (فلاتر)، لتضفي جوّاً معيناً على الحدث، فإذا انعكس اللون الأحمر على المشهد في غرفة نوم مثلاً، فإن ذلك يعطي شعوراً شبقيّاً شهوانيّاً، وإذا كان اللون الأصفر بإضاءةٍ خافتةٍ، فهو يدل على الفتور والكآبة، أو الموت والذبول... إلى غير ذلك من استخدامات الضوء والألوان.

يقول عبدالعزيز فهمي، أحد مديري التصوير المشهورين: «إن الضوء هو الأساس الأول في بناء الصورة، والمصادر الضوئية ليست مجرد أدوات أو أجهزة للإنارة، وإنما هي أشبه بالحروف الهجائية، فيمكن استخدامها في تكوين جملٍ ضوئية، أشبه بالجمل الكلامية، أو الجمل الموسيقية، وهي – بذلك – تعد أهم وسيلة في يد مدير التصوير»[4].

كما يستخدم الديكور في السيطرة على نوعية الفيلم من حيث الواقعية أو الخيالية، فالديكور المستخدم يصنع ذلك الجو التاريخي أو الأسطوري أو العبثي أو الفانتازي... إلخ.

**ويمكن تلخيص أهم الأدوار التي تقوم بها المؤثرات البصرية في ما يلي:**

* تحديد الزمان والمكان بوصفهما البوتقة التي تقع فيها الأحداث، ويقومان بإضفاء جو من المنطقية على الأحداث، وبخاصة في القصص الواقعية، وكذلك وصف الحقبة التي تقع فيها تلك الأحداث.

* الإيحاء بالحالة النفسية للشخصيات، وكذلك الجو العام للعمل الفني؛ حتى تتم – من خلاله – السيطرة على وعي المشاهدين، وإن كان العمل من الخيال العلمي.

* تحديد مساحة الأحداث، أي الآفاق المتاحة أمام آلة التصوير التي يسمح بظهورها مدير التصوير ليتحكم في متطلبات الفيلم.

* مساعدة الممثلين على الحركة؛ لأنها تصنع إطاراً حيّاً يتحرك من خلاله الممثلون طبقاً لمعطيات القصة السينمائية.

* إضفاء العنصر الجمالي على العمل الفني، فهي تقوم بدور المحسنات البديعية في القصيدة.

* إخفاء الأجهزة والمعدات التي تملأ المنطقة التي يتم فيها التصوير، وكذلك إخفاء فريق التصوير والمخرج وغير ذلك، فلا تظهر على الشاشة إلا الأشياء المقصود إظهارها فحسب[5].

وهناك فرق واضح بين الديكور السينمائي والمسرحي؛ لأن الديكور المسرحي – في أغلب الأحيان – يكون قائماً على التصاميم البسيطة إلى أقصى حدٍ، «بل إن بعض المسرحيات قد تمثل أمام ستار بسيط دون أي موانع، وأما ديكور الفيلم فهو على عكس ذلك، فالسينما تتطلب الدقة والتركيب التقني»[6]؛ وذلك لأنها تميل إلى المنطقية حتى ولو كان الفيلم خياليّاً، فلا بد من هندسة معينة تحكم الديكور، فديكور الأفلام الخيالية يبنى – أيضاً – على أرض الواقع؛ ولذلك لا بد من أن يكون العمل السينمائي مُقنعاً مهما كان نوعه.

## توظيف المؤثرات البصرية في بناء القصيدة

لما كان للمؤثرات البصرية هذه الإمكانات، استعان الشعراء بها في بناء قصائدهم؛ ليستفيدوا من تلك الوظائف التي تقوم بها في العمل السينمائي، ولتضفي جوّاً خاصاً على القصيدة، وتعبر - كذلك - عن الحالة النفسية للشاعر.

يقول أرسطو: «ينبغي على الشاعر ألا يهمل ما يجذب الحواس، أي المؤثرات البصرية والسمعية؛ لأن ذلك من لوازم الشعر الدرامي ومتطلباته»(7)، وينقسم توظيف هذه المؤثرات:

### أولاً - المؤثرات البصرية الخارجية:

**(أ) قيام الشاعر بدور البطولة أمام الخلفية**

لقد قام الشعراء بتوظيف الخلفيات - كما في الفن السينمائي - بما يخدم ظروف القصيدة، فأتت قصائد بخلفيات خارجية (أي تتم أحداثها في الأماكن العامة، كالشوارع والصحارى والبحار والأنهار وغيرها)، ومن ذلك، قول أحمد عبدالمعطي حجازي في قصيدة «الطريق إلي السيدة»:

«إلى رفاق السيدةْ

أجرُّ ساقي المجهدةْ

والنورُ حولي في فرحْ

قوس قزح

وأحرفٌ مكتوبةٌ من الضياءْ

«حاتي الجلاءْ»

وبعض ريحِ هيِّنٍ، بَدْءُ خريفْ

تُزيحُ ذَيْل عقصةِ مُغيِّمةْ

مهوّمةْ

على كتفْ

من العقيقِ والصدفْ

تُهفهفُ الثوبَ الشفيفْ

وفارسٌ شدَّ قواماً فارعاً، كالمنتصرْ

ذراعُه، يرتاحْ في ذراع أنثى، كالقمرْ

وفي ذراعي سلةٌ، فيها ثيابْ!

والناسُ يمضون سراعاً

لا يحفلونْ

أشباحهم تمضي سراعاً

لا يحفلونْ

أشباحهم تمضي تباعاً

لا ينظرونْ

حتى إذا مَرَّ الترامْ

بين الزِّحامْ

لا يفزعونْ

لكنني أخشى الترامْ

كل غريبٍ ها هنا يخشى الترامْ»[8].

إن الشاعر وظف عدة مؤثراتٍ بصريةٍ أحاطت به بوصفه بطل هذا الفيلم/ القصيدة؛ لينقل – من خلالها – الجو النفسيَّ المسيطر على الحدث، ومدى التناقض الظاهر بين حاله وحال المدينة بأضوائها؛ ففي احين الذي تمرُّ عليه السيارات الفارهة، نجده يمشي على قدميه مجهداً من كثرة المشي في الدروب، والسؤال عن العنوان الذي بدأ به أول اللقطات، وحين يُشير إلى كآبته وإظلام نفسه، تَطْفر أضواء المدينة متلألئةً في كل مكانٍ، وحين يشفُّ عن خواء جوفه من الطعام، تطفر لوحة

لـ«حاتي الجلاء»، بما تحمله من الإشارة السيميائية إلى ما لذَّ من الطعام، وحينما يُعبر عن فورة شبابه في وسط هذا البؤس، ورِقَّة حاله، نجد حسناء تعبُر الطريق وتحرك شعرَها نسمةُ الخريف وعنقُها مملوء بالمجوهرات، وترتدي ثوباً شفافاً، وبينما هو وحيدٌ شريدٌ، تُظهر الخلفية شاباً يطوِّق ذراعَ فتاته التي وصفها بـ«القمر»، ثم يرجع إلى نفسه مصوراً حالته ومؤكدها بطريقةِ وصف السيناريو «وفي ذراعي سلة، فيها ثياب»، دلالةً على التشرد والبؤس والخواء الظاهري والباطني.

ثم ينتقل إلى مجموعةٍ من المؤثرات البصرية يعقد من خلالها موازنةً بين الناس في المدينة والوافدين عليها، وبخاصة الغرباء مثله، إذ إن أبناء المدينة لا يخشون الترام؛ لأنهم تعودوا ضجيجه ورؤيته كل يوم، وكذلك فهم يسرعون ولا يحفلون لأي شيء، ولا ينظرون خلفهم، إنهم – دائماً – يلَهثون، ولا يلتفت أحدٌ منهم إلى الآخر؛ ولذلك وصفهم بالبرود، بينما هو والغرباء أمثاله لا يألفونه ويخافون منه ويوسعون له الطريق؛ ولذلك يرجع إلى المفارقة مرةً أخرى؛ ليُوازن بين حال الناس في قريته التي كانت حانيةً عليه وهؤلاء الناس: سكان المدينة بقسوتهم؛ فيقول:

«وأقبلتْ سيارةٌ مُجنَّحةْ

كأنها صدرُ القدرْ

تقلُّ ناساً يضحكون في صفاءْ

أسنانهم بيضاءُ في لونِ الضياءْ

رؤوسهم مُرنَّحةْ

وجوهُهم مجلوَّةٌ مثل الزَّهَرْ

كانت بعيداً، ثم مرتْ، واختفتْ

لعلها الآن أمام السيدةْ

ولم أزلْ أجرُّ ساقي المجهدةْ

***

والناسُ حولي ساهمونْ

لا يعرفون بعضهم... لا يعرفون

هذا الكئيبْ

لعله مثلي غريبْ

أليس يعرف الكلامْ؟

يقول لي... حتى... سلام!»[9].

فالمفارقة صارخةٌ صنعتها المؤثرات البصرية بالتعانق مع صوت الشاعر، فالسيارة السريعة جداً والحديثة جدّاً تُقلُّ مجموعةً من الناس العابثين المهندمين المخمورين الذين لا يحملون همّاً للحياة، وظهر أثر ذلك في بياض أسنانهم وجلاء وجوههم، وتتضح سمات هذه المفارقة في خطين: الأول حال الشاعر من البؤس والإجهاد ورقة الحال، وحال هؤلاء الناس الأغنياء المخمورين الذين لا يعبؤون بغيرهم، والخط الثاني يتمثل بمشيه على قدميه ببطءٍ، والسرعة الفائقة لتلك السيارة التي وصلت في دقائق إلى ما سيصل إليه بعد ساعاتٍ طوالٍ.

ويعد هذا الأثر النفسي الذي صَنَعتْه الخلفية، يرجع الشاعر إلى صوته الفرديِّ مرةً أخرى في مونولوجٍ حزينٍ؛ فيتساءل عن مُشابهٍ له، فلعله غريبٌ مثله تاهتْ خطاه بين هذه الدروب القاسية، بين أناسٍ يحملون قلوباً حجريةً ووجوهاً رخاميةً لا تنفعل لأحدٍ ولا ترثي لبائسٍ مثله.

وهكذا، استطاعت هذه الخلفية الخارجية أن تدعم تجربة الشاعر، إذ عمّقت مدى تألمه وضياعه في تلك المدينة؛ فصورته كطائرٍ غريبٍ وقع وسط سربٍ من الطيور الجارحة، وهذا ما تدور حوله الفكرة العامة للديوان كله «مدينة بلا قلب».

ومن ذلك «التصوير الخارجي» أيضاً، قول عفيفي مطر في قصيدة «مقبرة الارتحال»:

«العالم مِترٌ في مترينْ

والشمسُ اسودتْ... حطّت

حجراً في العينينْ

وأنا أصرخُ في جسدي

التابوت

وأرى وجهي المُربدّ

ملهوفاً ينشع من حجرٍ أسود

وأرى صوتي المُرتدّ

كفناً حول القلبِ وقيداً

في الرسغيْن...»[10].

إن الشاعر يصوِّر بمرشحِ (فلتر) أسود انعكس من داخله إلى الخارج، مصمماً تلك الخلفية القاتمة التي تؤسسِ لمشاهد حزينةٍ ستدور على مدى تلك القصيدة السوداوية التي يحمل عنوانُها مضمونَها «مقبرة الارتحال»، وقد وضع الشاعر هذه المؤثرات البصرية في بداية القصيدة ليشحن المتلقي بجوٍّ قاتم؛ حتى يجعل منه أرضاً خصبةً لبقية ما يقوله في مونولوج مأساوي طويل، فالعَالم كله في ناظره «متر في مترين»، حتى لكأنه بالفعل صار قبراً، ووصف الشمس بالسوداء، فكأنها نار جهنم التي اسودت من طول اتقادها سنواتٍ كثيرةً، وهذه الشمس السوداء تسقط في العينين كالحجر، وتلك اللقطات تؤسس لذلك السجن الكئيب الذي يحيط بتلك التجربة المحزنة.

ثم نجد عند التأمل، أن ثمة سجناً داخليّاً يعانق ذلك السجن الخارجي المحيط به، فهو محبوس في جسده الذي يشبه التابوت بما تحمله الكلمة من الجنائزية والصمت الحزين، ولا أحد يسمعه، فيصرخ في داخل نفسه، فيختنق من أثر ارتداد صراخه إليه، ويتحول صوته إلى كفنٍ يقيده، وينظر إلى وجهه فيراه - أيضاً - في حجر أسود متلهفاً على الحرية والنور.

إنها لوحةٌ كفيلةٌ بصب الحزن والتشاؤم والسوداوية والاكتئاب في النفس مُسبقاً، وهذا يؤسس لما سيقوله الشاعر - بعد ذلك - في مناجاته لنفسه طويلاً، إذ يُسوِّغ لتجربته بهذه المؤثرات البصرية التي جاءت أكثر وقعاً وتفاعلاً - على الرغم من ذاتيتها - عن المؤثرات التي كوَّنها أحمد عبدالمعطي حجازي سابقاً، إذ اعتمد

حجازي على المفارقة بين حاله وأحوال مَن حوله، وأما «مطر» فقد ضفَّر ما يراه وما يشعر به من خلال تكوين مشاهدَ تخصه بكاميرات وتقنياتِ خاصةٍ به هو، فهي مؤثراتٌ بصريةٌ نفسيةٌ صنعتها حالة الشاعر الخاصة حين تصميم تجربته، فهي تقنياتٌ «شعر - سينمائية»، إن صح التعبير، وأما حجازي فقد كانت مفردات صورته موجودة - بالفعل - في أرض الواقع.

ويمكن أن يتجه الشاعر - أيضاً - نحو إخضاع المؤثرات البصرية لتقنيات القصيدة؛ فيميل إلى المجازية الشعرية، ويعتمد على الصور البلاغية أكثر في صوغ تجربته، كما في قول عبدالعزيز موافي في قصيدة «مواقف»:

«كمائن:

الليل

شيخوخة الصحراء

تجاعيد تحفرها العادة،

وما من صدى لضوءٍ ما

... وتلك أجسادٌ تتكرر داخل

موتها،

وعيون تحفر ثقباً بالصمت،

ربما يطرق الصباح

باب الجسد،

أمونيا:

الخنادق

تمتلئ وتفرغ كالرئات

والقذائف مثل قطع الورق

تتطاير،

فتضللها السكينة

... وحين تهب رائحة النوشادر على الذاكرة،

كان يتقبل فكرة الموت

مثلما يتقبل النبات

الماء.

شهيد:

كانت الصحراء تعرفه

من صوتها...

وحين لم تعد الكلمات تتسع

للضوء،

صارت الأرضُ تحتضن ظلاًّ،

لم يعدْ ينتظر أحداً

هذا المساءْ...»[11].

إن الشاعر يُزاوج بين التصوير البصريِ السينمائي والحس البلاغي الشعري، وكذلك الفن التشكيلي، بما يصنع نسقاً جديداً في تكوين القصيدة، فالليل يتوازى مع عدم وجود صدى للضوء، وشيخوخة الصحراء مع الأجساد التي تتكرر في داخل موتها، وكذلك التجاعيد التي تحفرها العادة مع العيون التي تحفر ثقباً بالصمت، ولا أمل إلا في الاحتمال الأخير، وهو مجيء الصباح الذي لا يطرق المكان أو يزيل الليل، وإنما يطرق باب الجسد، والجسد هو جسد كل جنديٍّ في الكمائن في داخل تلك الصحراء القاحلة؛ لأن الديوان كله يدور حول ساعة الصفر في حرب تموز «أكتوبر»

من العام الـ(1973)؛ لذلك تسيطر روح الحرب على كل التفاصيل، إضافةً إلى عدة تشبيهاتٍ مبتكرةٍ، كالخنادق التي تمتلئ بالجنود ثم تفرغ مثل الرئات التي تمتلئ بالهواء وتلفظه، وهذا – بلا شك – تشبيهٌ غايةٌ في الدقة والرونق معاً، فالرئة تمتلئ بالخلايا وتتكون من فصوص وتنقبض وتنبسط عند امتلائها بالشهيق وطردها للزفير، فحين تشبيه الخنادق بها يكون الشاعر قد وازن بين الحويصلات الهوائية الكثيرة جداً في الرئة وعدد الجنود الكثيرين في الخنادق، وكذلك الحركة الدائبة لتلك الحويصلات وحركة الجنود الدائبة... إلى آخر تلك المفردات التي يحتويها هذا التشبيه.

ومثل ذلك، تشبيه القذائف بالورق المُقطَّع المتطاير، مما يدل على الكثرة المفرطة ونصاعة الجو كله بالنيران، وتستمر هذه القذائف/ الورق المتطاير حتى تُضللها «السكينة»، بما يجعل السكون وحده المجابه لها بعدما تأخذ حظها من الانطلاق، وكذلك رائحة النشادر التي لا تهب على الأنوف فحسب، وإنما – أيضاً – على الذاكرة، ويتقبلها الجندي لأنه اعتادها، بما يومئ إلى قاعدة علمية، وهي عدم إدراك حاسة الشم للرائحة المعتادة التي تشبّع بها مركز الشم وأهملها حفاظاً على المركز الشمي في المخ.

وأما حينما جاء إلى نقطة وصف الجندي الشهيد؛ فإنه جعل الصحراء تحيط به كالأم؛ فهي تعرفه جيداً من كثرة ما قاتل فيها، وحينما انطفأ صوته ولم تعد كلماته ترى النور (أي استشهد)، تحوّل إلى بقعةٍ من الظل تحتضنها تلك الأرض/ الصحراء، ولم يعد ينتظر أحداً، إذ إنه قد تحرر منْ جسده أو تحررت روحه من بدنه وانطلقت إلى خالقها، ولم يعد يتلقى الأوامر من قُوّاده.

وهكذا استطاع كل شاعر أن يطوّع المؤثرات البصرية لطبيعة تجربته، فقد وظفها حجازي لتدعم إحساسه بحجرية المدينة ودفء القرية، وقد أسهمت في نقل انفعاله إلى المتلقي بصورةٍ حادةٍ اعتمدت على مفارقةٍ صارخةٍ بينه وبين هؤلاء الناس (سكان المدينة) من جهةٍ، وبين تلك المدينة الأسمنتية وقريته الحنون الدافئة، من جهة أخرى، وكذلك طوّعها «عفيفي مطر» للحالة الشعورية التي يعانيها؛ فصنع بها مدخلاً شعوريّاً نجح في نقل إحساسه المتشائم إلى قارئه ليشاركه هذه التجربة السوداوية، وأما عبدالعزيز موافي فقد طوَّعها لبلاغة خاصة، إذ وظف المفردات البصرية في صناعة قالب شعري له خصوصيته وفرادته وإمكاناته الإيحائية

المتميزة وتداخلاته التي تعتمد على العقل والشعور معاً.

وعلى هذا، فإن كل شاعر يستطيع أن يفيد من هذه الإمكانات ويطوعها لخدمة النص وإخراجه إلى الوجود بشخصيةٍ متفردة وطبيعة خاصة تميز كل تجربة بصفات وخصائص تجعلها لا تكرر غيرها أو تتشابه في ما بينها.

### (ب) المؤثرات البصرية الخارجية والنَّسَق الواقعي

في بعض التجارب، يقوم الشاعر بصناعة خلفية بصرية تعتمد على المفردات الواقعية القائمة في الوجود، ولكنه يخرجها حسب رؤيته الشعرية التصويرية الخاصة به، فمثلاً يقول ممدوح عدوان في قصيدة «نوستاليجا»:

«إنها ليلة هادئةْ

مطر

ومزاريب تشخب

رعد، كأن جبالاً يقوضها غضب

والرياح تئن وتزعق...

لكنها ليلةٌ هادئةْ

الشبابيك مسنودةْ

والدواب تتابع أنفاسها الهانئةْ

وكفّتان تناوبتا

والكبار ينامون بين تغمغم أحلامهم

وبقايا من الجمر في الموقد المتراخي وأحضان جدتي

الدافئةْ»[12].

إن الشاعر يُصمم تجربته من خلال صور واقعية تعتمد على حزمةٍ من المؤثرات

البصرية تتخللها بعض المؤثرات السمعية، مثل صوت المطر والمزاريب والرعد... وغير ذلك، ولكنه اعتمد على صورٍ شعريةٍ واقعيةٍ، مثل تشبيه صوت المزاريب والرعد بالجبال التي يقوضها الغضب، فهذه صورة بالغة الضخامة مع أنها تتسم بالواقعية، فصوت الرعد حينما يزمجر يشبه إلى حدٍ بعيدٍ صوت تحطم الجبال، ولكن هذه الجبال لم تكسرها العواصف أو غضب الطبيعة، وإنما يدمرها «الغضب» بما يؤسس لخطين متناقضين ستسير فيهما التجربة في توازٍ حلزوني، إن صح التعبير، إذ إن كل شيءٍ يبدو هادئاً من وجهة نظر مَن ناموا على هامش الأحداث يتسلون بالقصص ودفء النار وحكايات الأبطال الأسطورية، بينما الواقع غير ذلك، فالغضب دمر الجبال والرعد والمطر يزمجران.

إن الشاعر يصب امتعاضه على هؤلاء عن طريق التورية، وإلا فمن هؤلاء الكبار الذين ينامون بين تغمغم أحلامهم؟ وقد صمم لهم جوّاً من الدعة والتراخي، فالجمر في موقدٍ هادئ مثل من يحيطون به، فلا تزغرد فيه النار أو تفور مثل ما يحدث للمطر والرعد في الخارج، وأتم المعنى بأحضان الجدة الدافئة، فمازالت الليلة هادئةً على الرغم من الرياح التي تئن وتزعق والمطر المنهمر والشبابيك المسنودة حتى لا تحطمها الريح، وجاء بقرينةٍ توحي بربط هؤلاء النائمين بالكائنات الخنزيرية، فـ«الدواب تتابع أنفاسها الهانئة»، ويؤكد هذين الخطين المشار إليهما سابقاً، بجملة «وكفتان تناويتا»، وما يؤكد ذلك – أيضاً – قوله في بقية القصيدة:

«ليلةٌ هادئةْ

لم يعد عندنا غير هذا الهجوع الرخيم

وحكاية حلمٍ توسع جدران هذا المكان

وتُعطي الملامح للبقع الناتئةْ

فارس...

وحبيبته

وقصور وحاشيةْ

وعدو لئيم

وأجراسُ سحرِ على شجر

ورحيلٌ إلى خطر

فـارسٌ ينتهي من مـأزقه

ويئوب

ونئوب

نئوب إلى القرية الغـافيةْ

وإلى العتمة الصـافيةْ

العوالم هـادئةْ

المزاريب تلمـع أصواتـها تـحت برق

نُسالم أقدارنـا

تتراخى الجفون، الجبـال، الليـالي

وتكمل نـايـات ريح الجبـال

ترانيمـها البـاكيةْ»[13].

فـالشاعر يسرد دراميّاً مجموعة من التفاصيل تدعمها تلك المؤثرات بشكلٍ يعتمد على بلاغة التصوير السينمائي، فـالحلم هو الذي يوسّع المكان، فلم يعد سوى التراخي واستمـاع الأسـاطير عن الفـارس الذي يخطف حبيبته في وسط ظروف قـاسيـة، حيث لؤم العدو والرحيل من خطرٍ إلى خطر.

إنها تجربة حنين إلى الوطن بكل ما فيه من دفء وطمأنينة بجوار أحضان الأهل والخلان، ولكنها ضمت بعض الإشـارات التي تؤكد جَلد الذات والسخرية من أبنـاء ذلك الوطن المحبوب بكل عطائه لهم، فهم يتنعمون بحضنه الدافئ وعطائه غير المحدود، ومع كل هذا فهم لا ينتفضون لما يصيبه، فلم يعد عندهم سوى النوم والتراخي «الـهجوع الرخيم».

وقد اختتم هذه المشاهد بعدة مؤثراتٍ أخرى تشبه الرثاء، إذ لا نملك إلا العودة معه إلى «العتمة» التي وصفها بالصفاء؛ لأنها تساعد على الدعة والركون والاستسلام، لأننا «نُسالم أقدارنا»، ولا نحاول التمرد عليها أو على ما يُفعل بنا من قبَل أعدائنا فتتراخى «الجفون، الجبال، الليالي»، بما يؤكد الاستسلام التام؛ ولذلك نجد نايات الريح تُكمل ترانيمها الحزينة الباكية، فالجبال تندب شموخها وعزتها؛ لأن أبناءها لم يغضبوا لها واستكانوا لأعدائهم، وإذا كانت الجبال – بعزتها وشموخها – تبكي، فما بالنا ببقية الأشياء؟

**(ج) المؤثرات البصرية الخارجية والنسق التشكيلي**

في كثير من التجارب الشعرية الحديثة، يقوم الشاعر بتوظيف المؤثرات البصرية الخارجية في قالب تشكيلي لا يعبأ بالمنطق التقليدي لترتيب الأشياء وبناء الصيغ، وذلك كما في قول حجازي في قصيدة «تعليق على منظر طبيعي»:

«شمسٌ تسقط في أفقٍ شتوي

شمسٌ حمراء

والغيمُ رصاصيّ

تنفذ منه حِزَمُ الأضواء

وأنا طفلٌ ريفيّ

يدهمني الليل

حين تمنيتُ

لو أَنيٍّ أقذف نفسي فوق العُشب المبتلّ

شمسٌ تسقط في أفقٍ شتوي

قصرٌ مسحورْ

بوابة نورْ

تُفضي لزمانِ أسطوري

كفٌّ خضبت بالحنّاءْ

طاووس يصعد في الجوزاءْ

بالذيل القزحي المنشورْ»[14].

إن الشاعر يصمم خلفية سينمائية تعتمد على الصورة التشكيلية؛ فقد صمم هذه اللوحة/ اللقطة بعناية تقترب من التصوير الخيالي في السينما الخيالية، وكذلك من تصميم اللوحات التشكيلية، وقد قام بتوزيع الأضواء والألوان بعناية، حتى جعل هذا المشهد الأسطوري في متناول الخيال، وجعل نفسه بطل الأحداث في وسط هذا الديكور التشكيلي الخيالي في قالبِ مونولوجي يتذكر فيه مرحلة الطفولة، إذ كان كل شيءٍ بكراً أمام ناظريه، فالعشب الأخضر الندي تسقط فوقه أشعة الشمس من خلال تلك السحب الرصاصية مكونةً قبة كالقصر الأسطوري، وقوس القزح كالطاووس الصاعد إلى الجوزاء، كل ذلك جعلنا نشترك معه في هذا الحلم الجميل الذي يراه أمامه، ويحن إلى زمنه حيث الطفولة البريئة؛ لذلك يمتد هذا الخط بطول الديوان الذي سماه «مرثية للعمر الجميل»، فقد صمم الشاعر هذا المنظر الذي يملأ نفس المتلقي بالأحلام الوردية التي تساعد خياله على استيعاب التجربة والإحساس بها.

## ثانياً - الخلفية المرئية الداخلية:

في كثير من القصائد يعمد الشاعر إلى تصميم الخلفية المرئية في مكانٍ داخليٍّ، فلا يعتمد على الطبيعة الخالية أو الأماكن الفسيحة، وإنما يصمم المناظر في مكانٍ مغلقٍ: (صالة، حجرة، غرفة مكتب...)، وقد نجد اتجاهاتٍ متعددةً لذلك على النحو التالي:

### (أ) امتزاج الخلفية الداخلية بالسيناريو

قد يمزج الشاعر السيناريو بالخلفية الداخلية، فيصف الملابسات التي تحيط بالموقف، كما يفعل كاتب السيناريو حين يضع التفاصيل الدقيقة على يمين كراسة

السيناريو ويصمم الديكور الذي يمثل إطاراً للأحداث، وذلك كما في قول حجازي في قصيدة «العام السادس عشر»:

«أتلقى الوحي من شيطانِ شِعري

وعلى خديَ دمعةْ

وعلى مكتبيَ الصامتِ شمعةْ

ترسم الظلَّ على وجهي الكئيب

وهي تذوي في اللهيب

بينما التبغة تكوي إصبعي

وحنينٌ غامضٌ في أضلعي

لبحارِ يلعب القرصانُ فيها...»[15].

فالشاعر يكتب مذكراته على شكل «سيناريو سينمائي» في قالب مونولوجي، مدعماً إياه بالمؤثرات البصرية الداخلية التي تكون مفردات المشهد: «غرفة، مكتب فوقه شمعة، ظلٌّ للشمعة فوق وجه البطل، الشمعة تتآكل شيئاً فشيئاً، سيجارة تحترق حتى تصل إلى إصبع البطل...».

وأمام هذا التصميم البصري، نجد الشاعر غارقاً في ذكرياته حتى تكوي التبغة أصابعه دلالةً على الإمعان في التفكير والذهول، وبهذا يكون الشاعر قد نجح في المؤازرة بين الفن السينمائي والبناء الشعري في نسيجٍ واحد يشبه السيناريو المُعد للتمثيل، ولكنه يحمل بلاغة خاصة لها وقعها في عالمَ الإبداع الشعري الحديث.

### (ب) وضع الخلفية المرئية الداخلية إطاراً للحوار

يمكن أن يصمم الشاعر خلفية بصرية داخلية ويجعلها إطاراً لحوار دراميٍّ[16]، أو لحوارِ محكي، كما في قول إبراهيم داوود في قصيدة «الجدار الوحيد»:

«صورةٌ لوليٍّ تتوسط الجدار بمفردها

وصورٌ كثيرةٌ تحاصرها

لرياضيين ومُغنين وعُراةْ

سألني – أول ما سألني – عن ديني

فقلتُ: كما يدين العامةْ

وأحفظُ ما تيسّرْ...»[17].

وعلى الرغم من البناء التقليدي للحوار: «قال، فقلتُ»، فإن الشاعر دعمه بهذه المؤثرات البصرية في هذه الخلفية الداخلية، إذ تم وضع ديكور هذا الجدار الذي وصفه بـ«الوحيد» بعناية، فلم يهتم بغير هذا الجدار، ليؤكد وصف طريقة التحقيق بالخلفية وليس بالسرد أو الوصف، إنه جالسٌ أمام مُحققٍ صارم؛ ولذلك فهو لا يستطيع الالتفات؛ ولهذا صمم تلك الخلفية التي تناسب طريقة جلوسه الملتزمة، ومن ثم سوغ لتسمية هذه القصيدة «الجدار الوحيد»؛ لأنه لم يَرَ سواه، ورصد بالتصوير الانتقالي بمجموعة لقطات كبيرة: صورة الوالي أو الزعيم التي تكون معلقةً – دائماً – في مكانٍ واضحٍ خلف المحقق، ثم تطفر بقية اللقطات من خيال الشاعر لمجموعةٍ من المُقربين الذين لا يخضعون للتحقيق مثله، وهم المغنون والرياضيون، ثم العُراة بما تحمله الكلمة من تجرُّد داخليٍّ وخارجيٍّ، ثم وضع هذه الخلفية إطاراً لحوارٍ محكيٍّ بدأه بسؤالٍ على لسان المحقق الذي يستفسر عن عقيدة البطل، والمقصود مذهبه الأيدولوجي كاملاً: هل ينتمي إلى تنظيمٍ معين؟ وماذا يرى بخصوص الحاكم؟ ما فلسفته في الحياة؟...

وتأتي الإجابة عن ذلك السؤال مُركزةً قاطعةً كل أفكار وهواجس ذلك المحقق، وهي أنه يدين بدين العامة ويحفظ ما تيسر له من القرآن، ولا ينتمي إلى أي حزبٍ أو تنظيم، ولا يحمل أفكاراً معادية للسلطة، ثم يكمل الشاعر/ البطل قصيدته أمام تلك الخلفية الداخلية التي صممت لهذه التجربة بالذات.

### (ج) الخلفية المرئية الداخلية والقالب الغنائي

في بعض النماذج التقليدية للقالب الشعري الموروث، نجد الشاعر يُثري التجربة بالمؤثرات البصرية الداخلية، فيفيد منها في تفعيل القالب الغنائي وإبراز إمكاناته

الإيحائية، كما في قول فاروق جويدة في قصيدة «من ليالي الغربة»:

«الليلة أجلسُ يا قلبي... والضوءُ شحيحْ

وستائر بيتيَ أوراقٌ مزَّقها الريحْ

الشاشةُ ضوْءٌ وظلالٌ والوجه قبيحْ

الخوفُ يُكبّل أجفاني فيضيع النوم

والبردُ يُزلزل أعماقي مثل البركانْ

أفتح شباكي في صمتٍ

يتسلل خوفي يغلقه

فأرى الأشباح بكل مكان

أتناثر وحدي في الأركان...»[18].

إنه يصف ليلةً من ليالي الغربة في قالبٍ غنائيٍّ يشبه المناجاة، ولكنه أراد أن يزيد وقع تلك المناجاة على السامع؛ فصمم تلك الخلفية التي تساعد على تصور ذلك الجو الموحش: (ستائر ممزقة، رياح تصفّر، برد قارس، أشباح متناثرة...)، والبطل بين هذه المفردات خائف مذعور أرِق مرتعد الفرائص يفتح النافذة فلا يرى شيئاً؛ فيزداد خوفاً وتطارده الأشباح فيتشظى من الوحشة والقلق فيتفكك ويتناثر.

إن تعاضد الموسيقى اللفظية المنبعثة من الوزن والقافية مع بناء الخلفية على هذا النحو، جعلا لهذه المؤثرات وقعها البصري والسمعي في آنٍ واحدٍ، مما ساعد هذا القالب على النجاح على الرغم من تقليديته، فنجد تلك المتلازمات اللفظية التي تقوم بدور الموسيقى التصويرية، مثل: «شحيح، الريح، قبيح...»، وكذلك: «البركان، مكان، الأركان»، فهذا التوقيع جعل الكلمات تتعانق في توقيعات لفظية تشبه قرع الطبول المخيفة، ليخرج المشهد مؤثراً في المتلقي، حتى لكأنه يسمع ويرى ما يحدث، ولكن بإحساس شعري، فيتمثل التجربة كما يريد لها الشاعر.

* * *

## المبحث الثاني: المؤثرات السمعية

هي الأصوات التي تصوِّر أو تُصاحب حركة الممثلين، أو «تلك الأشياء التي تضفي الجو المطلوب للفيلم، وقد يتم تسجيلها مباشرةً واستخدامها بوصفها أصواتاً تتزامن مع الصورة، وقد يُستعان بأصواتٍ أخرى تكمل المشهد لإضفاء تأثير معين أو جعل المشهد أكثر واقعية، أو يكون المشهد في الأصل لا يحتوي على حوار مما يستلزم إضافة تلك الأصوات، ويتم حصرها خلال عملية المونتاج للحصول عليها من مكتبة المؤثرات الصوتية، أو يتم تسجيلها بشكل خاص لفيلم معين»[19].

ويمكن أن تكون هذه الأصوات موسيقى تصويرية مصاحبة لنمو الأحداث أو ملازمة للحوار، وتكون تعبيرية أكثر منها تصويرية، أي تُعبر عن الحالة النفسية للشخصية أو الموقف الدرامي، وفي بعض الحالات تكون مصاحبة لاستعراض أو كلمات معينة أو رقصة ما، وفي هذه الحالة تكون الموسيقى لحناً متوافقاً مع ظروف الاستعراض أو الأغنية بما يخدم ظروف الفيلم.

فـ«الصوت ليس عنصراً مكملاً فحسب في النص السينمائي أو في البناء الفيلمي، وإنما – أيضاً – له دور أساس في التوصيل الفلسفي والفكري للأحداث، وعلى السيناريو أن يتضمن الملاحظات الصوتية التي تؤكد فكرته من خلال الحوار والراوي والمؤثرات الأخرى...»[20]، وتنقسم هذه المؤثرات الصوتية:

### (١) أصوات طبيعية

هي المأخوذة من الطبيعة، مثل صوت: الرياح، والرعد، والمطر، والموج، وصراخ الحيوانات البرية، وتغريد الطيور، وحفيف الشجر، وخرير الماء... إلخ.

### (٢) أصوات بشرية

تنقسم:

أولاً: أصوات ميكانيكية: (آلات، وسيارات، ومعدات، وقطارات، وطائرات، وضوضاء الشوارع، والمصانع، والموانئ...).

ثانياً: أصوات كلامية: الأصوات التي تصنع الحوار، أو تؤلف موقفاً درامياً، مثل هتافات ثورة أو مظاهرة، وهي جزء أساس في البناء الفيلمي.

ثالثاً: الموسيقى: عنصر صوتيّ مهم يصاحب الحوار أو الاستعراض أو الأغنية[21].

ويمكن توظيف الأصوات بطريقةٍ واقعيةٍ، بحيث تكون مطابقةً للحقيقة، فلا نسمع إلا الأصوات الصادرة عن أشخاصٍ أو أشياءٍ ظاهرة على الشاشة في محيط الحدث الدرامي دون رغبة في إحداث أثر خاص، وهذا يُطابق واقع الحياة.

وهناك استخدامات غير واقعية، مثل حدوث نغمة خاصة حين انطفاء الضوء أو سقوط قطرة ماء أو سقوط شخص في بالوعة أو ارتطام أحد الأشخاص بآخر أو بحائط أو حدوث مفاجأة معينة... إلى آخر تلك الأشياء التي تحتاج مؤثراتٍ خاصةٍ.

ولذلك فالمؤثرات السمعية بكافة أشكالها «تشعر المتلقي بأنه في قلب الحدث، وكذلك تُساعد صانع الخلفيات المرئية على اختيار ما يلائم المواقف المختلفة، وهي – أيضاً – أداةٌ فعالة عند كاتب السيناريو الذي يصنع بها ما يريد توصيله إلى الجمهور ضمن المواقف الدرامية المختلفة»[22].

ويمكن أن تتجاوز هذه المؤثرات التأثيرات الواقعية للأحداث التي تقع في أرض الواقع، إذ إنها قد تُبكي المتلقي أو تُضحكه، وقد تُشعره بالكآبة والتشاؤم أو بالنشوة والتفاؤل، وذلك عن طريق إثارة مشاعر معينة قد تكون كامنةً في وجدان المتلقي نفسه، يقول كيم كاميرون: «يعتمد تأثير الصوت عاطفيّاً على تداعي الخواطر والأفكار أكثر مما يعتمد على الأصوات والمؤثرات نفسها»[23].

فالتوظيف الدرامي لهذه المؤثرات يشبه نبرات الصوت حين إلقاء خطبة أو قصيدة شعر، فطريقة النبر وفنون الأداء لها قدرة عالية على التأثير في المتلقي، ويقوم كل نوع من هذه المؤثرات بوظيفةٍ معينة، فمثلاً حينما نعبر عن الزمن نختار ما يناسب طبيعة ذلك الزمن أو التوقيت، فصياح الديكة دليلٌ على بزغ الفجر، وجرس المدرسة دليل على بدء الحصة أو انتهائها، وصفارة المصنع تعلن بدء فترة العمل أو ختامها...، ومزج أصوات باعة الخبز والحليب بزقزقة العصافير يعطي الإحساس ببداية يوم جديدٍ... وكذلك حين التعبير عن طبيعة المكان، فدقات الساعة الجامعية المعروفة تَعطي إحساساً بأن المشهد يقع في الجامعة، وأصوات عجلات القطارات

وأبواقها تعطي إحساساً بأن المشهد في المحطة، وانسكاب المشروبات وقرع الكؤوس يدل على الحانة، وصوت الآلة الكاتبة ورنين أجراس الهواتف يوحي بالجو المكتبي... وهكذا[24].

وقد تضفي هذه المؤثرات جوّاً نفسيّاً مشتركاً ينتقل من خلال الممثلين والأحداث إلى المتلقي، فمثلاً صوت الغراب يُنذر بالشؤم، وأصوات البلابل والعصافير توحي بالنشوة والسعادة، ونقيق الضفادع يصنع جوّاً من الرتابة والملل وزيادة وطأة السكون والوحشة... وكل ذلك يُساعد الممثل على تقمص الدور واجتياز اللحظات الدرامية الصعبة، وتجعله يعيش في زمن الحدث ومكانه، فينفعل بالدور ويقوم به على أتم وجه.

وقد تقوم هذه المؤثرات بالتعبير عن طبيعة الشخصية وطريقة تفكيرها النفسي والمزاجي وبيئتها[25]، فالشخصية التي تستمع إلى الأعمال الموسيقية الراقية تختلف عن تلك التي تستمع إلى الأرغول أو المزمار البلدي أو الربابة مثلاً، فكل آلة موسيقية أو كل قالب موسيقي يعبر عن طائفة معينة من الناس وعن جوٍّ نفسي معين.

## الخلفيات المسموعة و البناء الشعري

أثرت الخلفيات المسموعة في البناء الشعري الحديث بطرائق متعددة، وقد جاءت هذه الطرائق على النحو التالي:

### (أ) تصميم المشهد الحواري بمساعدة المؤثرات السمعية

في بعض القصائد الحديثة، يُصمِّم الشاعر مشهداً سينمائيّاً ويدعمه بالمؤثرات السمعية، فيمزج صوت الآلات وما يشابهها مما يصنعه الإنسان بالصوت البشري أو صوته هو، كما في قول أحمد محمد إبراهيم في قصيدة «نقوش على جدران الغربة»:

«المتاريس منصوبة

ورنين الإشارات يستمهل القادمين

بعينين شاخصتين

من الجسر

رن ترن

رن ترن

– أنتظر

– لا يهم

– ركبي مقبل

– لا يهم

– عد... فقد...

– لا يـ...

بقع فوق دجى القطار تسيل

وكل الرؤوس تدور

وأقدامنا في الحديد تضيع»[26].

اعتمد الشاعر في تصميم هذه الخلفية الصوتية على الأصوات الناتجة عن نشاطٍ بشريٍّ، مثل صوت إشارة المرور الصوتية التي تحذر المارين من خطر القطارات، ولم يكتفِ بذلك، وإنما – أيضاً – قام بمحاكاة صوت الإشارة كما هو «رِن ترِن...»؛ ليضفي جوّاً من الواقعية، ولم ينسَ أنه يكتب قصيدة، فعمد إلى الصورة البيانية، إذ جعل الإشارة المرورية تستمهل المارين بعينين شاخصتين، ثم اصطنع حواراً دراميّاً في وسط هذه المؤثرات المسموعة، فجعل الإشارة المرورية أحد أطراف الحوار بوصفها تصدر أصواتاً تحذيرية تعني: قف... انتظر! ولكنه لم يستجب لتحذيراتها ويجيب – دائماً – بـ«لا يهم»، ثم يقع المحظور إما بالجرح وإما بالقتل، وبعده يتصاعد النَّفَس الشعري، إذ تسيل البقع ليس فوق القطار، وإنما فوق «دجى القطار»، ولم يحدد ما هذه البقع: هل دماء الذين قتلهم القطار أم أي بقع؟ ثم يوالي بعدة صور تعبر عن ضياع الإنسان عموماً في وسط الآلات الطاحنة والتزاحم الشديد في كل شيء، حتى جحظت العيون ودارت الرؤوس وتسرب اليأس والظلام إلى النفوس.

وقد وضعت هذه الخلفية السمعية بهذا الشكل لتكون جزءاً من بنيان القصيدة الأصلي، وبذلك سوغت للشاعر أن ينفعل بمكوناتها وبالأحداث التي تدور في إطارها، وكأنها موسيقى تصويرية لما يقوله شعراً، و«مثل ذلك يعمل على مستوى أقل أو أكثر استقلالاً، بوصفه وسيلة اتصال على درجةٍ عاليةٍ من الذاتية والشاعرية القادرة على توسيع المحتوى العاطفي والمعنوي للمناظر التي تصحبها»[27].

## (ب) المؤثرات الصوتية والنمو الدرامي

قد يستعين الشاعر بكافة الأصوات المختلفة، البشرية منها وغير البشرية، لدفع الأحداث إلى الأمام في القصيدة الدرامية الحديثة، وذلك كما في قول حجازي في قصيدة «مذبحة القلعة»:

«يا كريمْ!

قالها السقا على بيتٍ قديمْ

ويموج السوق بالذكر الحكيمْ

ويُحيي الناسَ درويشٌ صبوحْ

تحت يُمناه تدلت مبخرةْ

تنفح السوقَ غيوماً عاطرةْ

ثم يمضي ويصيح

يا كريم...

ومشتْ في المشربيات العتاقْ

ضَحِكاتٌ ناعمات

لجَوارٍ حالمات

بحريرٍ وعطورٍ وانطلاقْ

وضجيجٍ ونكاتْ

كل لمحةْ

كل صيحةْ

ولو الصيحة فرحةْ

خلفها حزنٌ عريق

صوت بوق!

«عسكر الباشا»

وينسدُّ الطريقْ

وإذا صوت الجموعْ

صادرٌ من خلف بابٍ... من هناك

«أَطلقوا»

قالها قائد جند الأرناؤوط

أطلقوا

فالنار تهوي كالخيوط

كالمطر

زغرداتٌ بين أسوارٍ وأبراجٍ رهيبةْ

والخيولْ

حمحماتٌ وصهيلْ

ترفس الصخر فينطقُّ الشررْ...»[28].

وهكذا وظّف الشاعر الأصوات البشرية مفردةً وجماعيةً، إضافة إلى مؤثرات أخرى عميقة الأثر وذات مغزى، فقد خلط بين صوت الدرويش الذي يدور بمبخرته

وصوت القرآن الكريم في السوق، وكذلك ضجيج الجواري ونكاتهم بل عطورهم المنطلقة؛ ليرصد يوماً عاديّاً من أيام القاهرة زمن المماليك، ثم فجأة وبدون مقدمات، يتحول إلى المفاجأة الصوتية بنداء أحد الجنود: «عسكر الباشا»، وقبلها نفخة البوق التي تُعطي انطباعاً أن شيئاً ذا خطرٍ عظيمٍ سيقع، ثم الأثر الفوري لذلك، وهو انسداد الطريق.

وبعد ذلك، يرصد أصوات الجموع الصادرة من خلف «باب»، وقد نكّر الباب ليُعطي قدراً من التوجس والارتقاب الدرامي بعدما دفع الأحداث إلى الأمام، ثم يأتي بعبارة قائد الجند الآمرة: «أطلقوا»، فجعلها مقدمةً على قائلها لأهميتها في دفع الأحداث، فهذه الكلمة «أطلقوا» بمقام البؤرة في صفحة المذبحة التي تمثل عنوان القصيدة وصلبها، ولذلك كررها، ثم ينطلق سريعاً إلى أثر الأمر الذي تحوَّل إلى واقع أليم للمماليك، إذ أمطرهم الجنود بالرصاص المتواصل الذي يشبه الخيوط أو المطر المتلاحق الغزير، وهذه النيران تزغرد مع أصوات القتلى بين أسوار القلعة الباذخة، ولم يقل إنها تتلاشى، وإنما «تتردى» بما يلائم جو الأحداث، وكأنها تُقتل أو تُخنق مع مَن يُقتلون من المماليك، وينطلق إلى مشهدٍ خارجيٍّ يوازي الأحداث، فيرصد الخيول ويظهر أصوات حمحماتها وصهيلها ورفسها للصخور حتى ينقدح من ارتطامِ حوافرها شرر النار، ثم يوالي بين المشاهد الدرامية للمذبحة بالطريقة نفسها، معتمداً على المؤثرات البصرية المختلفة، وداعماً إياها ببعض المؤثرات البصرية بشكل فريد في الشعر العربي، فالقصيدة تمثل حلقة درامية مسموعة مرئية.

### (ج) المؤثرات السمعية وبناء المفارقة

في بعض التجارب الشعرية، يوظف الشاعر بعض المؤثرات الصوتية لتدعيم المفارقة بين اتجاهين متناقضين، فمثلاً يقول حسن فتح الباب في قصيدة «معزوفة الشهب الشاردة»:

«ترى شعرنا في الهوى والحنين

وعُشب المروجْ

وهمس الأريجْ

يرى الأمهات الثكالى

على عجلات القطار البعيد

وأرصفة الشاحنات

وطفلاً يُفتش عن دُميةٍ في العَراءْ

تطوِّقه ضحكات السكارى

جنود الحراسة في المحتشدْ

فيجهش منهمراً بالبكاء»[29].

فالشاعر يبني مفارقة صارخة بين ما يقوله الشعراء العرب في دواوينهم من كلام منمق وأحلام وردية، وما يحدث للمضطهدين في أنحاء الوطن من قتل وتشريد ودمار، ويعضد الخط الأول بمؤثرات صوتية تناسب الأحلام الجميلة التي يعيش فيها هؤلاء الشعراء، حيث تنهدات الحب وهمس الأريج وهسهسة العشب النضير، وأما في الخط الثاني المتناقض مع كل ذلك، يصور – بعين مأساوية – المشاهد الحزينة المفزعة التي تقع للعرب في كل يوم؛ فيرصد الأمهات الثكالى جالساتٍ بجوار عجلات القطارات وأرصفة الشاحنات، ثم هذا المشهد الذي يملأ النفس حنقاً على العدو وشفقة على هؤلاء الضحايا، حيث ذلك الطفل الذي يبحث عن لعبة في العراء في داخل النفايات، وقد لعبت المؤثرات السمعية دوراً بارزاً في المشهد الثاني المفارق تمام المفارقة لما بدأت به القصيدة، إذ تتصاعد أصوات أخرى تحيط بذلك المشهد الحزين لطفل يفتش في النفايات عن دمية، وتتصاعد ضحكات السكارى من جنود العدو وكذلك جنود الحراسة، فيبكي هذا الطفل بكاء مرّاً على ما أصابه.

وعلى هذا، فقد قامت المؤثرات السمعية بدورٍ كبيرٍ في إثراء هذه المفارقة الدرامية وجعلها أكثر تأثيراً وأكثر عمقاً.

### (د) دور الصمت

يعد عنصر الصمت من العناصر الأساسية التي تميز الكلام والحوار، سواء في حياة الناس بصفة عامة أو في عالم الفنون الذي يعتمد على الكلام أو التخاطب،

فـ«الصمت يمكن أن يكون أداة فعالة لتقديم مشهد جديد أو يبرز أهمية المشهد التالي أو يقطع الحوار في لحظة حاسمة ذات دلالة، إنها لحظة صمت تتكلم فيها تعبيرات الوجه وحركات الممثلين كلاماً يعجز عنه اللسان مهما كان فصيحاً، وكذلك فإن لحظات الصمت تتيح للجمهور الفرصة لمزيد من التأمل واستيعاب الدلالة الكامنة في وراء الكلمات التي سبق النطق بها»[30]، فالصمت يمثل لحظات بالغة الأهمية تؤدي دوراً درامياً قوياً، وخصوصية الرؤية السينمائية للحظة الصمت يمكن أن تصل إلى درجة عالية من التأثير...، ويمكن للكاتب أن يبني مشهداً كاملاً مملوءاً بالدراما «تراجيديا أو كوميديا» يلجأ إلى كلمات الحوار، مثل مشهد العشاء الأخير في فيلم «موعد على العشاء» لمحمد خان، إذ جلست بطلة الفيلم مع طليقها بعدما وضعت له السم في الطعام، فأمرها أن تأكل معه، فجلسا يأكلان في صمت مطبق أبلغ من أي كلام، مما ساعد على تصاعد الموقف الدرامي بشكل بالغ يشبه الأزمة[31].

وعلى هذا، فالصمت يشعر باللحظات الحاسمة في حياة أبطال العمل ويوحي بأهمية الحدث، وربما كان أبلغ من الكلام في كثير من المواقف؛ فـ«الصمت يخلق جواً من التوتر الدرامي والتوقع السيكيولوجي، ويعمق الإحساس الذي يريد الكاتب الدرامي توصيله، وأحيانا يضفي جواً طبيعياً تلقائياً على ما يدور في مكان التمثيل، مثلما نرى في حركات التمثيل الصامت، حينما يسير الممثل عبر المنصة، كما يحدث في المسرحية، أو يجلس على كرسي قريب، أو يفتح النافذة أو يغلقها، أو يحرك قطعة من الأثاث، أو يشعل سيجارة، ويتبلور هذا الصمت المعبر – أيضاً – في حركة اليد المرتعشة أو أي حركة جسمية أو نظرة أو محاولة الهروب من عين الآخر... وكل هذا يجعل الدراما تدب في قلب الصمت فتشعل العمل كله بالحياة»[32].

ولما كان للصمت هذا الدور المهم، لجأ بعض الشعراء إلى توظيفه في عدة قصائد مستفيدين من إمكاناته الهائلة، وقد تم ذلك على طريقتين: الأولى لا تحتاج أن نمثل لها؛ لأن معظم قصائد الشعر الحديث تعج بها، وهي وضع الفراغات أو النقاط في تضاعيف القصيدة؛ لتدل هذه النقاط على كلام لم يقله الشاعر، أو لتعبر عن ذلك الصمت المقصود، وأما الثانية – موضع الدرس الآن – فهي التي توظف الصمت درامياً؛ لتظهر الأصوات أعمق أثراً، وذلك كما في قول حجازي في قصيدة «مذبحة القلعة»:

«... وتلاشى الصمتُ في وَقْعِ حوافرْ

وترامَى الصوتُ من تلٍّ لآخرْ
في المقطمْ
وبدا في الظلمةِ الدكناءِ فارسْ
يتقدمْ!
وبَدَا في البرج حارسْ
وجهُهُ في المِشْعلِ الراقصِ أقتمْ
متجهمْ!
ثم رنَّتْ في فراغ البُرجِ صيْحةْ
ثم دار البابُ في صوتٍ شديدْ
بابُ قلعةْ
فيه آثارُ دماءٍ وصدأْ
واختفى الفارسُ في أنحائها
صاعداً يحملُ للباشا النبأْ
«المماليك جميعاً في المدينةْ!»
ثم يمتدُّ السكونْ
والدجى يحضن أسوار المدينةْ
وسحاباتٌ رزينةْ
خَرَقَتْهَا مئذنةْ
ورياحٌ واهنةْ
تتلوى في تجاويف الحواري

حيثُ مازال المنادي ينادي في الحواري
راجفاً في الصمتِ... يا أهل المدينةْ:
في البكورْ
سوف يمضي جيشُ «طُوسُن»
ابن والينا الكبير
للحجازْ...
ثم ينداحُ المنادي والصدى
يتلاشى... يتلاشى... مُجهداً
ويعود الصمتُ يمشي في الحواري الحجريةْ
حيث مازالت رسومٌ فاطميةْ
وطلولٌ شركسيةْ
ودمن
ضيعت أنسابها أيدي الزمن...»[33].

وإذا استسلمنا للمتابعة، سنورد القصيدة كاملة؛ لأنها صممت بطريقة تغري بالمتابعة اللاهثة؛ وذلك لأن الشاعر استطاع أن يوظف التقنيات السينمائية، وبخاصة المؤثرات السمعية والبصرية، بشكل متقن جذاب يعتمد على بلاغة الصوت والصورة ونمو الأحداث درامياً، فاستطاع أن يلائم بين الصوت والصمت والصدى في تناغم يتميز بالدقة والحبكة، فالصمت يتلاشى شيئاً فشيئاً، بسبب تقدم الخيل وارتطام حوافرها في هذا السكون المطبق، ثم ينمو الصوت ويتردد من تل إلى آخر، ومع العناية بالمؤثرات الصوتية على هذا النحو، لم يغفل الشاعر المؤثرات البصرية؛ لأنها تقوم هي الأخرى بدور بارز في إثراء التطور الدرامي بالدعائم البصرية ذات الأثر الجذاب؛ فالظلمة يخترقها فارس غير واضح الملامح، ثم يظهر حارس وجهه ويختفي بسبب تحرك ضوء المشعل بفعل الرياح، فلا تظهر من ملامحه سوى

الجهامة، وصوره بزاوية منخفضة ليظهر ضخماً في البرج الذي يقف فيه، ووصف الشاعر/ المصور ضوء المشعل بأنه راقص، ليضفي جواً من الواقعية والتوجس على الأحداث، ليمهد لهذا الحدث الضخم.

ويمكن وصف هذه الخلفية بأنها «سمع - بصرية»؛ لأنها استعانت بمؤثرات سمعية وأخرى بصرية دون تكلف، ولم تتجاهل النفس الشعري بكل إيحاءاته وقدراته التخييلية الهائلة، فجاءت في ثوبٍ درامي بالغ التشويق والدقة الفنية، فمثلاً عند التمهيد لمشهد المذبحة، قام الشاعر برصد عددٍ من اللقطات والمؤثرات التي تسوغ لذلك المشهد، فنجد منها: رنين الصيحة القوية في فراغ البرج، ودوران باب القلعة بصوتٍ شديد، وهي مؤثرات سمعية، ثم تصوير باب القلعة بلقطاتٍ قريبة توضح أثر الدماءِ والصدأ، وهي مؤثرات بصرية، وكذلك التشويق الدرامي الذي ظهر في عددٍ كبير من المواقف، مثل: رنين الصيحة، ورقص نار المشعل، واختفاء الفارس في أنحاء القلعة ليبلغ «الباشا» حضور المماليك.

لقد حدث كل ذلك في لقطةٍ أمام القلعة وفي داخل أبراجها، ولكن الشاعر آثر أن يكمل كل عناصر التصوير السينمائي البصري ويزيد الإثارة؛ فانطلق إلى خارج مكان التصوير ليرصد مشاهد أخرى تزيد الارتقاب والتوجس، فيمتد الظلام المملوء بالصمت الموحش ويحضنان المدينة بأسوارها، ثم رصد للسماء حيث السحب الثقيلة التي تسير ببطء، ولقطة منخفضة للمئذنة الباذخة التي تخترق هذه السحب، وكذلك الرياح التي تتلوى في الحواري، ثم العودة إلى صوتٍ بشريٍّ يخترق هذا الصمت وهذه الرياح معلناً خبراً مهماً، ويحاكي طريقة المنادي في هذا الزمن (زمن المماليك) بسجعه وجمله الواضحة القصيرة الموقعة، وهذا هو العنصر الثاني الذي يقطع الصمت.

وكما بدأ (الشاعر/ المصور/ المخرج/ مهندس الصوت...) توظيف الصمت فانقطع بحضور الأصوات المختلفة، عاد إلى إغلاق الدائرة بإطباق الصمت مرةً أخرى، فالصوت والصدى يتلاشيان، والصدى يتلاشى شيئاً فشيئاً كما يحدث في أرض الواقع، فيتلاشى (مُجهداً)، وكأن المذبحة تمت دون أن يحدث أي تأثير أو تغيير في هذه البيئة القاهرية القديمة التي برع الشاعر في وصف تفاصيلها.

وهكذا استطاع الشاعر أن يُعمق الأحداث والصور بالمؤثرات الصوتية، واستطاع

– كذلك – أن يُعمق أثر هذه المؤثرات الصوتية بعنصر الصمت الذي يُظهر تفاصيل كل الأصوات بدقةٍ متناهية ساعدت على الإتقان الدرامي وأسهمت في تشكيل التجربة بشكلٍ ناجح.

## (هـ) المؤثرات السمعية والنسق التشكيلي التراجيدي

في كثير من التجارب الشعرية الحديثة، وبخاصة التجارب التي تعتمد على المناجاة أو المونولوج أو تيار الوعي عموماً، يقوم الشاعر بتدعيمها بعددٍ من المؤثرات السمعية والبصرية، بهدف إيصال التجربة إلى المتلقي كما يشعر بها، فمثلاً يقول رفعت سلام في قصيدة «مَن؟»:

«ليلٌ كبير

وأشجارٌ من النحيب والعواء

وطائرٌ يرفُّ رفةً

ويهوي

في حقولٍ من بكاء

وفوق أقدامي

غبار غابر قديم

والمدى: صهيلٌ يشتعل

فمن يدلني

على سيفٍ بصير...؟!»[34].

مونولوج درامي بدأه الشاعر بمؤثر بصري، فجعل اللوحة التشكيلية – التي يصممها لنفسه المتأملة على الوضع القائم – في ليلٍ وصفه بالكبير، ومن المعروف أن الليل كبير بالفعل ويأتي على كل شيء، ولذلك وصف به النابغةُ النعمان بن المنذر قديماً؛ لأنه لا محالة مدركه، ثم أكّد هذا الحس التراجيدي بمؤثر سمعيٍّ

تشكيليٍّ، فجعل الأشجار من النحيبِ والعواء، فلم يسمعها بحفيفها الهادئ الجميل، وإنما انعكست الكآبة من داخله على كل شيء، حتى رأى العالم كله أسود أمامه، وكل الأصوات كئيبة محزنة في سمعه.

وبعد ذلك، يلجأ إلى تصميم لقطةٍ تدل على السقوط، إذ جعل الطائر يرفّ ثم يسقط بعد رفةٍ واحدة، فلم يستطع أن يقاوم حتى سقط في حقلٍ ليس من زروع، وإنما من بكاء، والطائر – دائماً – رمز الحرية والنشاط والدأب وعدم اليأس والنشوة، فإذا بكل هذه المعاني تسقط بسقوط ذلك الطائر.

ثم ينظر الشاعر إلى نفسه فيجد غبار كل شيءٍ قديم يسقط فوق قدميه، وجعل الصهيل رمز العزة العربية يشتعل بما يضفي مزيداً من الانطفاء والحزن على اللوحة بكاملها، ويتساءل بعد ذلك بسؤالٍ حائر عن «سيفٍ بصير» كسيوفنا المجيدة، مثل سيف عليٍّ أو خالد، حتى يعيد الأمور إلى نصابها.

وهكذا صمم الشاعر هذه اللوحة الدرامية لنفسه عن طريق الاستعانة بالمؤثرات السمعية والبصرية بحسٍّ تشكيلي بارع في قالب شعريٍّ جميلٍ له وزنه وقيمته الخاصان في عالم الفنون.

### (و) المؤثرات السمعية والبناء المونتاجي للقصيدة

في بعض القصائد الحديثة، يلجأ الشاعر إلى تشكيل القصيدة نفسها بمجموعةٍ من المؤثرات السمعية المبنية بطريقة المونتاج السردي، وذلك كما في قول عاشور بشير الطويبي في قصيدة «الخريف أتى مبكراً»:

«في صمت هذه الليلة أشياء كثيرة:

نواحُ طائرٍ مجهول في السماء القريبةْ،

صريرُ مخلوقٍ صغير بأربع أرجل،

صريراً مستمراً حاداً،

خرير مياه البحرْ،

استرخاء الموج في الظلامْ

بعيداً عن أعين المتلصصينْ

أصوات عجلاتِ فوق القطرانْ

أنينُها موجع

سريع،

متلاحق

ملامح إنسانْ

تتلاشى

وخطواتٌ تَعْبُر الأفقْ

دون صدى

طاولتي المستطيلة الحمراء

تبدو – الآن – هادئةْ،

تتدلى منها قطرات الماء اللامعةْ

كأن شيئاً لم يحدث»[35].

إن نسيج القصيدة يعتمد على السرد المونتاجي لمجموعةٍ من الأصوات التي ازداد أثرها بوقوعها في الصمت، ولجأ إلى وصف تلك الأصوات: «نُواح، صرير حاد، خرير، أصوات عجلات، أنين موجع، خطوات دون صدى...». وسواء كان هذا الوصف للأصوات أو ذكر نوع الأصوات نفسها، فإنه كله قد قام بتكوينِ صوتيٍّ شكَّل النسيج العام للقصيدة وقام بصنع التجربة إيحائيّاً، فالطائر المجهول ينوح في الصمت وهو قريبٌ من الأرض، ونواحه يدوي في الأفق، إذ إنه في «السماء القريبة»، ويتداخل معه صرير ذلك المخلوق المجهول الصغير ذي الأرجل الأربع، ثم تتسع دائرة تلك الأصوات التي تشعر بالملل والوحدة، وبخاصة أنها تقع ليلاً وفي صمتٍ مطبق، فتصل إلى خرير الماء واسترخاء الموج، فحتى صوت البحر هاجع لا يزيل الصمت

ولا يؤثر في تلك الأصوات السابقة المُوحشة، ولا يوجد متلصصون يزيلون الجزع من نفسه، فلا أثر لآدميٍّ غير الشاعر بطل التجربة.

ثم ينطلق إلى زاويةٍ أخرى تتعانق مع ما سبق، إذ يرصد صوت عجلات السيارات فوق الإسفلت وكأنها تئن أنيناً موجعاً لقلبه الذي فُطر من الوحدة والكآبة، وهذه الأصوات على الرغم من تلاحقها وتداخلها، لا تُبدد وحشته، وإنما تزيد اكتآبه، وبجوار كل هذا، نستمع إلى خطواتٍ حزينة لا يوجد لها صدى، وبعد ذلك يرجع بمشهدٍ ختامي يؤكد عدم اهتمام أيّ شيء به وبما يُعانيه، فيرصد قطرات الماء المتساقطة من فوق الطاولة.

وهكذا قامت المؤثرات السمعية والأصوات الموصوفة بدور اللقطات التي تشكل نسيج الفيلم، فصنعت قصيدة صوتية أو فيلماً يعتمد على الأصوات، إن صح التعبير، بما أضاف إلى القوالب الشعرية الحديثة وأثرى معطياتها الفنية.

### (j) المؤثرات السمعية والقالب الغنائي

من خلال الاستغراق في دراسة هذا الجزء من التوظيف السينمائي للمؤثرات السمعية والبصرية، اتضح أن القصيدة الغنائية لم تحرم هي الأخرى من هذه المؤثرات البصرية والسمعية التي يبثها الشاعر في جنبات القصيدة بدلاً من الوصف التقليدي؛ فحملت كثيراً من عناصر الجدة والابتكار، ولم تتخلَّ عن قالبها وموسيقيتها المعهودة، ومن ذلك قول محمد مهران السيد في قصيدة «شيءٌ جديد»:

«وعلى الهدير تململ الصفصاف... ينظر في ذهولْ

وعلى المدى عبر الحقولْ

ملأت سماءَ الريفِ ألحانُ الطيورْ

وتساءَلَ الغابُ الكثيف على الجسورْ

حتى المقابر في البعيدْ

حيث الجدودْ

أغفوا على وهْج الرعودْ

وتلفّتَ السَّنطُ القديمُ على الضجيجْ

وتطلّع النوار... في السهل البهيجْ

ماذا هنالك في المروجْ؟

الأرض أقلق نومها شيءٌ جديد»[36].

فعلى الرغم من الغنائية التقليدية، فإن الشاعر استعان بالأصوات الطبيعية للصفصاف وهدير الماء ولحن الطيور وحركة الغاب... في صناعة خلفية سمعية عضدت وصفه للقرية بعد ما حدث فيها ذلك الحدث الجديد الذي ظهر أثره في كل شيءٍ حتى وصل إلى مقابر الموتى.

ولم يؤثر ذلك في الصور البيانية وإنما ساندتها، فالصفصاف يرقص على هدير الماء ثم يذهل من روعة المنظر، والطيور تغرد حتى إن ألحانها تملأ المدى كله حتى الحقول بأسرها، وجعل الغاب الكثيف يتساءل، والسنط يتلفت إلى كل هذا الضجيج السابق، والنوار «يتطلع» لينظر إلى هذه الفرقة الموسيقية التي نظمها الشاعر من مفردات الطبيعة الريفية، حتى وصل إلى الأرض نفسها التي هبّت من نومها على هذا الطرب منتشيةً بما يحدث، وهكذا قامت هذه المؤثرات الصوتية بتدعيم القالب الغنائي وجعله أكثر جدةً وأعظم قيمة، وفي بعض القصائد الغنائية الأخرى، نجد الشاعر يوظف محاكاة الأصوات لتقوم بدورٍ يشبه دور الموسيقى التصويرية، ومن ذلك قول فاروق جويدة في قصيدة «مرثية الطائر الحزين»:

«في كل يومٍ ألمح الأشلاءَ قبراً

تحت قضبان القطارْ

والبعض[37] مِنَّا يختفي

وإذا سألتُ يُقال: ماتْ

وليس في الموت اختيار

صوت القطار يدور في عجلاته

وصفيره يعلو ويعلو حولنا:

مَنْ مـاتَ مـاتْ... مَنْ مات مـاتْ

مَنْ مـاتَ مـاتْ... مَنْ مات مـاتْ»[38].

فقد قـام الشاعر بصنع موسيقى تصويرية عن طريق محـاكاة الأصوات بطريقتين: الأولى الوصف اللفظي بـالجمل والعبـارات لصوت القطـار: «يدور في عجلاتـه، صفيره يعلو...»، والثـانيـة ملحوظة وليست ملفوظة، وذلك عن طريق الكلمات المتشابـهة مع صوت طرقات العجلات «من مـات مـات...»، وكررهـا أكثر من مرة مع تسخير الوزن العرضي «مستفعلان... مستفعلان...»، ليحـاكي صوت القطـار الرتيب المتكرر الذي يشبه الرثـاء الدائم - دون تـأثير - لمن مـاتوا تـحت عجلاتـه.

وعلى الرغم من الغنـائية الطاغية، فلقد نجح الشاعر في تصميم موسيقى تصويرية تلائم تلك التجربة، وتكرر لفظة الموت موسيقياً أكثر من مرة أدى إلى نقل الجو النفسي المخيم على النص، والملاحظ أن القصيدة الأولى لمهران السيد وظفت المؤثرات الصوتية بطريقة الوصف السردي للأصوات، واعتمدت عليها في البنـاء النسيجي للقصيدة، بينما فـاروق جويدة استعان بها على طريقة المحـاكاة، لتقوم بدور الموسيقى التصويرية التي تدعم الموقف الأسـاسي.

وهكذا لعبت المؤثرات السمعية والبصرية دوراً أساساً في تشكيل القصـائد الحديثة، وصنعت قوالب عديدة لم تكن مطروقة قبل ذلك، وأسهمت بدور كبير في تفعيل التجربة وزيـادة تـأثيرهـا في المتلقي.

***

## هوامش الفصل الثالث

(1) علي أبوشادي: سحر السينما، م. س.، ص 226، وينظر كذلك محيي الدين القابسي: كيف يصنع الفيلم؟، م. س.، (2/69، 70).

(2) علي أبوشادي: سحر السينما، م. س.، ص 329 – 331.

(3) محيي الدين القابسي: م. س.، (2/66).

(4) نقلاً عن علي أبوشادي: م. س.، ص 83.

(5) مارسيل مارتن: اللغة السينمائية، ترجمة: سعد مكاوي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، القاهرة، 1964، ص 62 و63، ويراجع كذلك فرانك م. هوايتنج: المدخل إلى الفنون المسرحية، ترجمة: دريني خشبة وآخرون، دار المعرفة، القاهرة 1970، ص 331 – 337.

(6) مارسيل مارتن، م. س.، ص 61.

(7) أرسطو: فن الشعر، م. س.، ص 152.

(8) ديوان «مدينة بلا قلب»، ضمن الأعمال الكاملة: م. س.، ص 25، ويُنظر كذلك فاروق شوشة في قصيدة «أبوالعلاء» من ديوانه «العيون المحترقة»: مكتبة غريب، ط 4، القاهرة، 1990، ص 107.

(9) مدينة بلا قلب: م. س.، ص 26.

(10) كتاب الأرض والدم: الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة أصوات أدبية، رقم (206)، 1997، ص 113، ويُنظر كذلك محمد علي شمس الدين في قصيدة «التفاصيل» من ديوان «الشوكة البنفسجية»، ضمن الأعمال الكاملة: م. س.، ص 373، وكذلك أحمد عبدالمعطي حجازي في قصيدة «الجسد» من ديوانه «مرثية للعمر الجميل»، ضمن الأعمال الكاملة: م. س.، ص 375، وكذلك محمد صالح في قصيدة «الموتى» من ديوانه «صيد الفراشات»: الهيئة المصرية العامة للكتاب: 1996، ص 70، وله أيضاً قصيدة «الغبار» من الديوان نفسه: ص 73، وكذلك إيزابيل كمال في قصيدة «ليست سبعاً»: الهيئة العامة لقصور الثقافة، إبداعات 236، ط 1، 2006، ص 123، وكذلك عاشور بشير الطويبي في قصيدة «اختيار» من ديوانه «قصائد الشرفة»: م. س.، ص 41.

(11) ديوان (1405): الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993، ص 77 وما بعدها، ويُنظر كذلك عبدالوهاب البياتي في قصيدة «سلاماً أثينا» من ديوانه «عشرون قصيدة في برلين»، ضمن الأعمال الكاملة: م. س.، (2/133)، وله أيضاً قصيدة «ألبير كامو» من ديوانه «النار والكلمات»: م. س.، (1/460)، وكذلك قصيدة «إلى مكسيم جوركي» من ديوانه «كلمات لا تموت»: م. س.، (1/377)، وقصيدة «أوروبا العجوز» من الديوان نفسه: (1/400)، وكذلك صلاح عبدالصبور في قصيدة «شنق زهران» من ديوانه «الناس في بلادي»، ضمن الأعمال

الكاملة: م. س.، ص 195، وقصيدة «مذكرات رجل مجهول» من ديوانه «تأملات في زمن جريح»، ضمن الأعمال الكاملة: م. س.، ص 458، وكذلك بلند الحيدري في قصيدة «انتظار» من ديوانه «أغاني المدينة الميتة»، ضمن الأعمال الكاملة: م. س.، ص 241، وكذلك فاروق شوشة في قصيدة «أحزان الفقراء» من ديوانه «العيون المحترقة»: م. س.، ص 79، وكذلك غسان مطر في قصيدة «راقصة الترحال» من ديوان «أقسمت لن أبكي»: ليبيا، ط 1، 1989، ص 41.

(12) مجلة العربي الكويتية: العدد (460)، مارس، 1997، ص 77، ويُنظر كذلك عاشور بشير الطويبي في قصيدة «مشاهدة من الشرفة» من ديوانه «قصائد الشرفة»: م. س.، ص 94، وكذلك توفيق زياد في قصيدة «مانيلاس غلزيوس» من ديوانه «شيوعيون»: م. س.، ص 55، وكذلك علي الفزاني في قصيدة «طرقة في جدار الصمت» من ديوانه «الموت فوق المئذنة»، ضمن أعماله الكاملة: م. س.، (1/341)، وله أيضاً قصيدة «عودة جودو» من الديوان نفسه: (1/361)، وكذلك رفعت سلام في قصيدة «منية شبين» من ديوانه «وردة الفوضى الجميلة»: م. س.، ص 7، وله أيضاً قصيدة «وردة الفوضى الجميلة» من الديوان نفسه: ص 21.

(13) ممدوح عدوان: م. س.، ص 78، ويُنظر كذلك أحمد دحبور في قصيدة «الفارس الطالع من بيت الشعر» من ديوانه «حكاية الولد الفلسطيني»، ضمن ديوان أحمد دحبور: م. س.، ص 115.

(14) ديوان «مرثية للعمر الجميل»، ضمن الأعمال الكاملة: م. س.، ص 409، وكذلك يُنظر عبدالوهاب البياتي في قصيدة «إلى آنا سيكرز» من ديوان «عشرون قصيدة في برلين»: م. س.، (1/345)، وقصيدة «إلى عبدالله كوران» من ديوانه «النار والكلمات»: م. س.، (1/474)، وكذلك توفيق زياد في قصيدة «كفر قاسم» من ديوانه «ادفنوا أمواتكم وانهضوا»: م. س.، ص 310، وكذلك عاشور بشير في قصيدة «اللهب» من ديوانه «قصائد الشرفة»: م. س.، ص 30.

(15) ديوان «مدينة بلا قلب»، ضمن الأعمال الكاملة: م. س.، ص 14 و15، وقد صدر هذا الديوان في طبعته الأولى عن دار الآداب، بيروت، 1959.

(16) وقد ورد هذا النوع من الحوار المبني في داخل الخلفية المرئية في قصيدة حامد طاهر «مشهد من مسرحية مرفوضة» ضمن هذا البحث: ص 140.

(17) ديوان «الشتاء القادم»: الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة كتابات جديدة، 1996، ص 65.

(18) ديوان «طاوعني قلبي بالنسيان»، ضمن الأعمال الكاملة: مركز الأهرام للطباعة والنشر، ط 2، 1991، ص 348.

(19) علي أبوشادي: سحر السينما، م. س.، ص 36 – 38.

(20) م. س.: ص 33.

(21) مارسيل مارتن: اللغة السينمائية، م. س.، ص 119، ويُنظر كذلك محمود سامي عطاالله: السينما وفنون التلفزيون، م. س.، ص 169، وكذلك مصطفى عبدالمطلب إبراهيم: الصوت وفن الفيلم الناطق بين الأمس واليوم، مجلة الفن المعاصر، أكاديمية الفنون، العددان (1 و2)، 1988، ص 35 و.

(22) عادل النادي: الفنون الدرامية، م. س.، ص 201 و202.

(23) نقلاً عن كاريل رايس: فن المونتاج السينمائي، م. س.، ص 194.

(24) عادل النادي: الفنون الدرامية، م. س.، ص 214.

(25) نبيل راغب: موسوعة الإبداع الأدبي، م. س.، ص 262 – 265.

(26) أحمد محمد إبراهيم: نقوش على جدران الغربة، إبداع، العدد (12)، ديسمبر 1987، ص53.

(27) جوزف م. بوجز: فن الفرجة على الأفلام، م. س.، ص 163.

(28) ديوان «مدينة بلا قلب»، ضمن الأعمال الكاملة: م. س.، ص 62 و63.

(29) مجلة العربي الكويتية: العدد (485)، إبريل 1999، ص 29، ويُنظر في هذا المجال أحمد عنتر مصطفى في قصيدة «فيروز» من ديوانه «مريم تتذكر»: م. س.، ص 21، وله أيضاً قصيدة «مقطع من قصيدة الحلم في الصقيع» من الديوان نفسه: ص 31، وقصيدتي «مريم تتذكر» و«وطن لا يعرفه الآخرون»: ص 53 – 63 على الترتيب من الديوان نفسه.

(30) نبيل راغب: موسوعة الإبداع الأدبي، م. س.، ص 261.

(31) علي أبوشادي: سحر السينما، م. س.، ص 34 و35.

(32) نبيل راغب: موسوعة الإبداع، م. س.، ص 264.

(33) مدينة بلا قلب: م. س.، ص 59 – 61، وينظر كذلك رفعت سلام في قصيدة «تنحدر صخور الوقت إلى الهاوية» من ديوانه «وردة الفوضى الجميلة»: م. س.، ص 53، وله أيضاً قصيدة «نشوة» من الديوان نفسه: ص 63.

(34) ديوان «إنها تومئ لي»: الهيئة المصرية العامة للكتاب، (مكتبة الأسرة 2005)، ص 11، وتُنظر له أيضاً قصيدة «يارا» من الديوان نفسه: ص69 و70، ويُنظر كذلك بلند الحيدري في قصيدة «مع الصمت المكرور» من ديوانه «آخر الدرب»، ضمن الأعمال الكاملة: م. س.، ص 787 و788، وكذلك فوزي صالح في قصيدة «إشراقات الفرح» من ديوانه «قف... تلك فاتحةٌ والنوى»: م. س.، ص 47.

(35) ديوان «قصائد الشرفة»: م. س.، ص 92.

(36) ديوان «بدلاً من الكذب»: م. س.، ص 26 و27، ويُنظر كذلك أحمد عبدالمعطي حجازي في قصيدة «الطريق إلى السيدة» من ديوانه «مدينة بلا قلب»: م. س.، ص 191، وكذلك صلاح عبدالصبور في قصيدة «الصمت والجناح» من ديوانه «أحلام الفارس القديم»: م. س، ص 381، وكذلك إبراهيم داوود في قصيدة «الجيوب الخاوية» من ديوانه «الشتاء القادم»: م. س.، ص 78، وكذلك حامد طاهر في قصيدة «الرحلة إلى القصر المهجور» من ديوانه «قصائد المرحلة المتوسطة»: م. س، ص 166.

(37) لفظة «بعض» من الألفاظ المبهمة، ولا يصح دخول «ال» عليها، وأظن أن الشاعر لجأ إليها ضرورةً في هذا الموضع.

(38) ديوان «شيء سيبقى بيننا»، ضمن الأعمال الكاملة: م. س.، ص 32، م. س.، ص 192، وكذلك بدر شاكر السياب في قصيدة «سفر أيوب» من ديوانه «أنشودة المطر»، ضمن الأعمال الكاملة: م. س، (1/250)، وتنظر له أيضاً قصيدة «غريب على الخليج» من الديوان نفسه: (1/317)، وكذلك رفعت سلام في قصيدة «من» من ديوانه «إنها تومئ لي»: م. س، ص 11، وكذلك توفيق زياد في قصيدة «سرحان والماسورة» من ديوان أغنيات الثورة والغضب: م. س.، ص 381.



الفصل الرابع

# الشاعر مُصوِّراً

يعد التصوير من أهم التقنيات السينمائية، لأنه يقوم بتنفيذ وجهات النظر المكتوبة أو المنطوقة بشكل عملي، سواء كانت هذه الوجهات أو التوجيهات للمؤلف أو كاتب السيناريو أو المخرج، ويتشكل فريق التصوير من مدير للتصوير، ومجموعة مصورين يعملون بتوجيهه، ويقوم هو بانتقاء أحسن الزوايا عن طريق المفاضلة الفورية بين اللقطات بجهاز خاص يعرض أمامه جميع الصور من زوايا مختلفة، فالسينما هي فن الصور المتحركة الأول، فالصور تمثل أهم عناصرها، ومن الممكن أن نشاهد فيلماً صامتاً، كما كان يحدث عند نشأة السينما، ولكننا لا نستطيع العكس، أي استماع الفيلم السينمائي دون صور، فـ«من غير الممكن إدراك أي قيمة لأي صوت ما لم يرتبط بصورة في عرف السينما، ومهما كانت براعة المونتاج ودقة الموسيقي؛ فإن ذلك لن يشفع لفيلم ضعيف التصوير، ففي المعامل يمكن تحسين العمل فقير الإخراج، ويمكن أن تمحى بعض أخطاء التمثيل بالمونتاج، ولكن الفيلم الجيد لا يمكن خلقه إذا لم تكن صورته جيدة ومتميزة»[1].

ومنذ مولد السينما الناطقة، بدأ تسجيل الصوت وكأنه تهديد للسينما بوصفها فنّاً إبداعيّاً بصريّاً، مما دفع معظم المخرجين وأصحاب النظريات السينمائية إلى

الاعتراض بشدة عليها، وكان ما يخيفهم أن السينما – التي كانت قد وصلت آنذاك إلى درجة متطورة من البلاغة – يمكن أن تتعرض للتقهقر، بسبب شغف الجمهور بالسينما الناطقة بوصفها بدعة جديدة؛ ولذلك كتب المؤرخ السينمائي «بول روتا»، مُمثلاً لهذا الفريق المعارض لتسجيل الصوت في العام الـ(1930): «لا يمكن أن نوازن – في أي حال من الأحوال – بين قدرة الكلمة المنطوقة والقيمة التصويرية، وإن محاولة الجمع بين الكلام والصور نوع من الجمع بين وسيطين متعارضين لكل منهما طريقته المختلفة تماماً في التعبير؛ فالفيلم الصامت يتوجه إلى الجمهور من خلال الصورة فحسب؛ ولذلك فإنه يستطيع أن يحقق تأثيراً دراميّاً قويّاً يظل في ذهن المتفرج طويلاً، على عكس الفيلم الناطق، فبمجرد أن ينطق الصوت فإن كل آلات الصوت تحتل موقع الصدارة بدلاً من الكاميرا، مما ينتهك الفطرة الطبيعية لإدراك الصورة وحدها»[2]، ولكن هناك من يؤيد قدرات الصوت على زيادة أثر الصورة[3]، فالصوت الموظف بشكلٍ جيدٍ يساعد الصورة على بلوغ هدفها المنشود في تعاقب فني إبداعي متميز، ويقع العبء الأكبر في ذلك على المخرج ومدير التصوير؛ لأنه من المستحيل – في الواقع – أن نفصل بين ما يحدث أمام الكاميرا وما يحدث وراءها، والجانب الأكبر من المسؤولية يقع على عاتق مدير التصوير، الذي يرأس فريق عمل يتكون من مصور أو أكثر وضابط للبعد البؤري ومساعد مصور أو أكثر ومجموعة من العمال لحمل وتحريك الكاميرات وكذلك عمال الإضاءة، ومجموعة أخرى من مصممي الجرافيك وضبط المرشحات (الفلاتر) حسب نوعية الإضاءة.

## مدير التصوير

هو – كما سبق – المسؤول الأول عن كل ما يتعلق بعملية التصوير، وهو الذي يشرف على مجموعة التصوير كلها، وتتحدد أهم مسؤولياته في عملية توزيع الإضاءة في اللقطة، بحيث يتناسب مع ما يريده المخرج، وكذلك ضبط الإضاءة فوق وجوه الممثلين في أثناء حركتهم وسكونهم، ويحدد مكان آلة التصوير للحصول على أفضل تكوين، وبالاتفاق مع المخرج، يقوم باختيار العدسة المناسبة لكل لقطة وتحديد فتحة العدسة ونوع الفيلم السلبي المستخدم. ومن أشهر مديري التصوير في العالم «دوجلاس سلوكومب»، و«إدوارد تيسة»، وعلى صعيد السينما المصرية نجد محمد بيومي، ووديد سري، وعبدالعزيز فهمي وغيرهم[4].

والملاحظ أن كل مخرج ينتقي مدير تصوير واحداً فقط، ويكون ممن تتفق وجهة نظرهم معه، وكذلك مصوراً واحداً حتى يكون الالتقاء في وجهة النظر سهلاً ميسوراً ويستوعب كلٌّ منهما أفكار الآخر ورؤيته بشكلٍ واضحٍ ومحددٍ في إطارٍ من تلاقي الأهداف وتلاقح الأفكار بشكلٍ مثمرٍ، فـ«التصوير السينمائيُّ تعبيرٌ عن أفكار مخرج الفيلم أساساً، وينجح المصور بقدر تعبيره عن أفكار المخرج، وبقدر إدراكه للتصوير بوصفه وسيطاً غير منفصلٍ عن الأفكار»[5].

## المصور (Camera Man)

هو المسؤول عن تشغيل آلة التصوير، ويقع عليه عبء تنفيذ جميع تعليمات مدير التصوير، وإعداد الكاميرا في الوضع المطلوب، ومن أهم مسؤولياته المحافظة على التكوين في خلال حركة الكاميرا؛ لأنه الوحيد الذي ينظر في الكاميرا في أثناء التصوير الفعلي. والتكوين في أبسط تعريفاته هو الجمع بين عناصر المنظر ومكوناته في علاقةٍ منسجمةٍ مترابطةٍ ذات كيانٍ متناسقٍ، تُشكل في النهاية توازناً يمتع المتفرج ويُفجر في خلاله مشاعر عميقةً[6].

وفي أحيانٍ كثيرةٍ، يقوم مدير التصوير بعمل المصور، كما يفعل «ماهر راضي» و«سعيد شيمي» وغيرهما، بل يمكن أن يقوم المخرج نفسه بالتصوير، كما يحلو للمخرج «حسام الدين مصطفى»، وهذا حينما تكون هناك فكرةٌ معينةٌ في رأس المخرج يريد أن يعبر عنها بنفسه. و«يقوم عمل المصور – عموماً – على ثلاثة عناصر أساسيةٍ، وهي: الشريط الخام (النيجاتيف)، ثم الإضاءة والألوان، وثالثها التكوين، ويتم ذلك من خلال أدواتٍ ثلاثٍ، وهي: آلة التصوير، والعدسات المختلفة، ووسائل الإضاءة بما فيها أجهزة قياس الضوء والمرشحات (الفلترات)»[7].

وعلى الرغم من أن الفيلم السينمائيَّ مجموعة مُتتالية من الصور الثابتة التي تُشبه الصور الفوتوغرافية، فإنه يُراعى عند تنفيذ الفيلم ألا تأتي اللقطات مُشابهةً – على نحو حرفي فوتوغرافي – للواقع، وإنما يُعبر عن الأحداث بطريقةٍ تخضع لروح الدراما ونظامها من التكثيف والدينامية، فحينما يتم تصوير حوارٍ دراميٍّ بين طرفين، لا يأتي التصوير كما هو في الواقع؛ لأن ذلك معناه ثبات آلة التصوير طول الوقت، ولكن المصوِّر يُناوب بين أوجه المتحاوريْن بلقطاتٍ مختلفةٍ: كبيرةٍ أو

متوسطةٍ أو انقضاضيةٍ، حسب الموقف، كما أنه «لا يعرض اللقطات كما تراها عين الإنسانِ الواقف في مكانِ الحدث، وإنما يبحث عن أنسب الزوايا للحصول على رؤيةٍ مثاليةٍ؛ ولذلك يختار أفضل وضعٍ للكاميرا ليُسجل جزءاً معيناً من المشهد، وكذلك يختار التفاصيل الدقيقة ذات الأهمية الدرامية التي تنقل للمشاهد الأحداث في أعمق صورها وتأثيرها»[8].

## الشاعر وتقنيات التصوير

استعان بعض الشعراء بتقنيات التصوير السينمائيِّ، مثل: اللقطات المتنوعة، وزوايا التصوير، وقياس المسافات بين الأجسام المصورة وعين الكاميرا، وتوجيه المشاهد، وغير ذلك من التقنيات، وقد أفاد ذلك التوظيفُ التجاربَ الشعرية إفادةً كبيرةً، إذ جعلها ذات سهولةٍ في التلقي وعُمقٍ في الأثر، وفي ما يلي توضيح لأثر هذه التقنيات في البناء الشعريِّ المعاصر:

### (أ) اللقطة البعيدة جداً (Extreme Long Shot)

هي اللقطة التي تُصوَّر من مسافةٍ بعيدةٍ، وتُظهر مساحةً كبيرةً من الموقع المُصوَّر، وهي - عادةً - لقطةٌ خارجيَّةٌ، كأنْ تصور مزرعة أو صحراء أو معركة حربية أو جزءاً من مدينة، وتُستخدم هذه اللقطة بوصفها إطاراً مكانيّاً لتحديد اللقطات التالية، ويُطلق عليها أحياناً اللقطة التأسيسية[9].

**٭ طرائق توظيف اللقطة البعيدة جداً في البناء الشعري:**

وظَّف الشعراء هذه اللقطة بعدة طرائق، وذلك لأغراضٍ دراميةٍ أو فنيةٍ تفيد الهيكل العام للقصيدة، وذلك كما يلي:

**أولاً: صناعة إطارٍ مرئيٍّ للتجربة**

يمكن أن يرصد الشاعر/ المصور مجموعةً من الصور المرئية الواقعية، ولكنه يصنع منها إطاراً بصريّاً يؤكد التجربة ويجعلها أكثر واقعيةً وأعمق أثراً، فمثلاً يقول حجازي في قصيدة «إلى اللقاء»:

«شوارعُ المدينةِ الكبيرةْ

قيعانُ نارْ

تجترُّ في الظهيرةْ

ما شرِبتْهُ في الضحى من اللهيبْ

يا ويله مَن لم يُصادف غير شمْسِها

غير البناءِ والسياجِ، والبناءِ والسياجْ

غير المُربعاتِ، والمثلثاتِ، والزجاجْ

يا ويله مَنْ ليلُه فضاءْ

ويوم عُطلتِه

خالٍ من اللقاءْ

يا وَيْله مَن لم يُحب

كلُّ الزمانِ حَوْلَ قلبِه شتاءْ!».[10]

إن الشاعر هنا تملؤه الوحشة بعد فراق أصدقائه، فتأتي مقولة: «إلى اللقاء» بمقام الصدمة التي تُعيد إليه وحشة المدينة؛ ولذلك يبدأ بلقطة مُتسعة لهذه المدينة بشوارعها الكبيرة التي تُشبه «قيعان النار» بسبب ارتفاع الحرارة فيها؛ لأنها تمتص كمياتٍ كبيرةً منها بسبب الشمس الحارقة وكثرة المركبات والمصانع وغيرها، ولم يرصد منها سوى الأشكال الهندسية بكل صرامتها وفظاظتها وقسوتها وجهامتها، فهي «مثلثاتٌ ومُربَّعاتٌ» لا تحمل روحاً، وأراد بذلك أن يَعْقد قرينةً بين اتساع هذه المدينة بجمودها وصلابة قلبها، فهي «بلا قلب»، وحالته النفسية، فهو غريبٌ فيها، وحين فراق أصدقائه يشعر بالبرود؛ ولذلك فالزمان يتجمد حوله كالشتاء القارس، وقلبه يمتلئ بالوحشة والفراغ، فهذه اللقطة الكبيرة البعيدة لأهم معالم المدينة القاسية، تُسوِّغ لما يأتي بعدها من جُمَلٍ إنشائيةٍ عاطفيةٍ يتحسر فيها على حاله وينصح الآخرين كقوله: «يا ويله مَن ليله... ويا ويله مَن لم يُحب...»، فقد عمَّقت مفرداتُ اللقطة السابقة معنى هذه الجُمل الإنشائية التي تُعبِّر عن مُعاناة الشاعر

ووحدته؛ ولذلك فهو يقول بعد هذا المقطع:

«يا أصدقاء

يا أيها الأحياءُ تحتَ حائطٍ أصمْ

يا جذوةً في الليل لم تنمْ

لشدَّ ما أخشى نهايةَ الطريقْ

أودُّ ألا ينتهي

ولا يضيقْ

ويفرش الرؤى المُخْضلَّةَ السَّعيدةْ

أمامنا... في لانهايةٍ مديدةْ

كأُفقِ قريةٍ في لحظة الشروقْ

والأفقُ رَحْبٌ في القُرى حنونْ

وناعمٌ وقرمزيٌّ يحضن البيوتْ

وتسبحُ الأشجارُ فيه كالهوادجِ المسافرةْ

يا ليتنا هناك!

نسيرُ تحتَ صَمْتِه العميقْ

ونورِه المضبَّبِ الرقيقْ

جزيرة من الحياةْ

ينساب دفء زرعها على المياه

ولا تملّ سيرها يا أصدقاء»[11].

وتظهر هنا براعة المفارقة في الصورة، إذ تأتي صورة القرية على عكس صورة

المدينة القاسية تماماً، فبدلاً من قيعان النار، نجد الأفق الرحب الحنون، وبدلاً من الأبنية الصلدة والسياجات والأشكال الهندسية، نجد الأفق الناعم القرمزي الذي يُعانق البيوت في حنوّ، وبدلاً من الزجاج والفضاء الملتهب، نجد الأشجار بخضرتها ونضارتها ولينها تسبح في ذلك الأفق الناعم «كالهوادج المسافرة»، وهذه اللقطة البعيدة للقرية التي امتلأت بالعاطفية، سوغت للشاعر – أيضاً – أن يتمنى أن يكون هو وأصدقاؤه هناك في وسط رقة الضباب والصمت الهادئ بين أحضان القرية التي ينساب دفء زرعها على المياه...، وهو لفرط حُبه لهؤلاء الأصدقاء، يتمنى لهم ولنفسه الهروب من تلك القيعان الحجرية النارية والفرار من ذلك الحائط الأصمّ إلى جنة الأفق الحنون المملوء بالطلّ والظل والعذوبة، فلا شك في أن اعتماد الشاعر على هاتين اللقطتين التأسيسيتين للمدينة والقرية، قد صنع مفارقة بصرية درامية ساعدته على بث تجربته في خلال تفاصيلهما، بما يُساعد على تمثّل المتلقي لهذه التجربة والانفعال بها ومشاركة الشاعر/ المصور لما يُعانيه وما يقوله ضمن هذه اللقطات.

**ثانياً: اللقطة البعيدة جداً والتصوير المجازي**

من المتفق عليه، أن الشاعر لا تحده آلاتُ تصويرٍ أو أماكن أو أزمنة كالمصور السينمائيِّ؛ ولذلك يمكن أن يصوِّر الشاعر الأشياء المرئية أو المتخيلة، كما في قول محمد سليمان في قصيدة «شظايا»:

«في البحرِ تَزْحَف السفن

الطائراتُ كالباصاتِ فوقنا

تعدو...

وفي الهواءِ تركضُ الأرقام

واللغات

والصور

البحرُ لم يَعدْ حُرّاً...

والأرضُ لم تعدْ شاسعة جدّاً

تسللت أصابع الجميع فجأة

وانحاز للماضي»[12].

إن الشاعر يرصد مساحةً شاسعةً من حيث تصوير صفحة البحر وحركة السفن، ثم يعلو جوّاً فيصور الطائرات التي تعدو «كالباصات» لكثرتها، بل يعتمد على ما يُسمى التصوير البصريّ المجازيّ، إذ جعل الأرقام واللغات والصور تتحرك في الهواء، وهذا يحدث مجازاً، إذ تَعْبُر الأرقام واللغات عن طريق الموجات الكهرومغناطيسية، وكذلك تَعْبُر الصور الثابتة والمتحركة عن طريق الموجات التلفازية والهواتف والأقمار الصناعية وغيرها من وسائل نقل المعلومات والصور، ويمكن أن يرى الراكب وسيلةَ مواصلاتِ الأرقامَ والإعلاناتِ والصورَ على اللافتات تعدو على جانبي الطريق؛ ولذلك فإن الشاعر يُعبِّر عن الازدحام الذي ملأ البر والبحر وحتى الجو بكل طبقاته.

وهذه اللقطات البانورامية البعيدة، قد صوَّرتْ مدى الرحابة والاتساع للبحر والجو، وبعدها يَنقُض كل هذه اللقطات، إذ «الأرض لم تعد شاسعةً»، ومن هنا انحاز الجميع إلى الزمن الهادئ الخالي من المنغِّصات والازدحام والإزعاج، فحنُّوا إلى الماضي بما يصنع مفارقة منطقية بين هذه اللقطات التي تدل على الاتساع والضيق النفسي الذي يشعر به الإنسان من جرَّاء الازدحام، وهذا النوع يعطي التجربة فرادة، إذ يعتمد الشاعر على التصوير البانورامي في صنعها بطريقةٍ بصريةٍ سينمائيةٍ تضيف إلى القوالب الحديثة للشعر العربي الحديث بما يؤسس لبلاغةٍ جديدة تنضاف إلى البلاغة الموروثة للشعر العربي.

### ثالثاً: اللقطة البعيدة جداً والقالب الغنائي

في قصائد كثيرةٍ تعتمد على الغنائية المعهودة أو من شعر التفعيلة، يلجأ الشعراء إلى توظيف اللقطة البعيدة لهدفٍ تصويريٍّ تركيبيٍّ، لتضفي لوناً معيناً من الرحابة والتأثير النفسيِّ لدعم النص، ومن ذلك قول علي الفزاني في قصيدة «حُرٌّ كالريح»:

«النارُ تزفرُ في المخابئ، والبنودُ كما الرماحْ

مغروسة في العُمقِ هُبِّي يا رياحْ

دُوري هنا:

بُقعُ الدماءِ على الأديمِ على الصخورْ

بِذَرُ الشهادةِ تبتغي - الآنَ - النشورْ

يتفتحُ الأمسُ البعيدُ على غمامٍ من سرورْ

ويطلُّ «عُقبةُ» من ثراه على السحابْ

متسائلاً، والنَّسْرُ يمرحُ في حُبورْ

هذا دمي...

فالرعدُ يومئ في الرمالِ وفي الشعورْ

أَلقاً من الثارات منبجس اللظى ملء الأثيرْ

إني أرى أُمماً وأفواجاً تهب إلى الحياةْ

تمشي على بُسُط الذي صنع اللهيب من الصدورْ

هذي سماؤك يا صغيرْ...»[13].

وعلى الرغم من اعتماد النص على العنصر السرديِّ الغنائيِّ في بنائه، ومراعاة الوزن الرتيب والقافية المتكررة؛ فإنه قد وظف اللقطة البعيدة جداً، فرصد النيران المتأججة في المخابئ، والرايات المرفرفة في أماكن كثيرةٍ، وكذلك بُقَعَ الدماءِ على أديم الأرض وصخورها، حتى إنه يحاول رصد الشهداء تحت الأرض.

وقد تم التصوير البعيد بطريقتين: لقطة بزاويةٍ مرتفعةٍ رصدت الأرضَ بكل مكوناتها وما في طياتها، ولقطة أخرى بزاويةٍ منخفضةٍ ترصد السحاب والغمام والنسر الطائر المحلق في سعادةٍ، وكذلك يُصور الرعدَ، على الرغم من أنه صوتٌ لا صورةٌ، وهو يُومئ إلى الرمالِ، وكذلك «عقبة بن نافع»، وهو ينظر من ثراه (قبره) إلى السماء وشكلها الجديد (بعد الثورة وما فعلته من تغييرٍ في كل شيء)، فهو يُوالي بين اللقطات التي تُصوَّر من أعلى إلى أسفل واللقطات المصورة من أسفل إلى أعلى،

وكلها لقطاتٌ متسعةُ المجال لتناسب طبيعة التجربة، فقد نجحت اللقطات البعيدة تلك في إضفاء جوٍّ من الحيوية على ذلك النص الخطابي الذي يُشبه الأناشيد التي تُقال للصغار حتى يتفاءلوا بمستقبلهم المزدهر، وقد وضع هذه اللقطات ليؤسس بها لتلك الجُمل الخطابية الموجهة لطفل المستقبل الذي وُلد حُراً تحت سماءٍ مشرقةٍ غير مُكبلة بالقيود أو الاستعمار «هذي سماؤكَ يا صغير»، ولولا ذلك لكانَ النص فجّاً مدرسيّاً إلى جانب تقليديته في البناء.

## (ب) اللقطة الكبيرة (Close Up)

فيها يتم التركيز على شيء معين، كالوجه فحسب، أو الوجه والكتفين، أو جزء من الأثاث أو المكملات كالسكين أو فنجان القهوة مثلاً، وهي تُضخم هذه الأشياء عشرات المرات، والمراد بها الإشعار بأهمية هذا الشيء المُصوَّر، ففصل الشيء عن سياقه وعن حجمه الطبيعي وتكبيره بشكلٍ لافتٍ للنظر، يؤكد أن هذا الشيء له أهميته في البناء الدرامي للفيلم، ولذلك يجب استخدامها بحذر وفي اللحظات ذات العمق الدرامي.

ومما يدخل في هذا الإطار أيضاً، ما يُعرف باللقطة الكبيرة جداً (Big - Close Up)، وفيها تظهر تفصيلةٌ صغيرةٌ جدّاً، مثل عين الشخص أو أنفه أوجزءٍ من الرأس والفم والشفتين، أو قُرصٍ مخدرٍ صغيرٍ على منضدةٍ أو أثر تعذيب في الجسم... ويتم فيها تكثيف التأثير وتركيز الانتباه على تلك الجزئية، وهي من أهم مميزات السينما التي تفرقها عن المسرح[14]، فالمساحة الظاهرة للمتفرج في المسرح ثابتةٌ ولا يمكن التحكم فيها ولا في حجم الشخوص (الممثلون)، ولا توجد لقطاتٌ كبيرةٌ ولا لقطاتٌ انقضاضيةٌ (عمق المجال) لتوضيح الانفعالات، فالجالسون في المقاعد البعيدة لا يرون أي شيءٍ من ذلك، والقريبون من خشبة المسرح لا يرون أثر الانفعالات - أيضاً - بشكلٍ جيدٍ، ولا يرون سوى الحركة العامة للشخوص، فاللقطة الكبيرة ترصد أشياء صغيرة، ولكنها بالغة الأهمية، فضربة السكين أو قرص المخدر أو ساعة اليد أو خاتم الإصبع، إلى غير ذلك من المكملات، يكون لها توظيف درامي مهم في بناء أحداث الفيلم عموماً، وكذلك التركيز على أشياء بشريةٍ، كعلامةٍ في جسم طفلٍ صغيرٍ عُثر عليه كبيراً، أو أثر تعذيبٍ في ظهر مناضلٍ، أو كدمةٍ في وجه مُجرم بوصفها دليلاً على اتهامه، إلى آخر تلك اللقطات التي تهتم بجزئيةٍ لها وزنها في بناء الأحداث.

واللقطات الكبيرة تُعمِّق الأفكار وتبرز انفعالات الأشخاص؛ فيتم من خلالها استيعاب ما يدور في نفوسهم، وتظهر أهم الأحداث على مدار الفيلم، فـ«هي أشهر الحروف في جمل الفيلم»[15]؛ ولذلك يمكن أن نقول: إن اللقطة الكبيرة تمثل النبر في الكلام المنطوق، وفي استطاعتها تصوير الأفكار وما يعتمل في داخل وجدان كل ممثلٍ، فـ«حينما يتم تضخيم الوجه على الشاشة، يستطيع ذلك الوجه بتنويع تعبيراته أن ينقل للرائي عمق الانفعال ورهافته معاً، وهما لا يمكن تناولهما من خلال وسائل لفظيةٍ أو عقلانيةٍ صرفةٍ، وهي تجربةٌ روحيةٌ تصبح مرئيةً للعيان دون وساطة الكلمات، فالوجه البشريُّ بناءٌ عجيبُ التعقيد قادرٌ على التعبير الجيد عن طريق تغيراتٍ طفيفةٍ في الفم والعيون والجفون وتعبيرات الحواجب والجبهة...»[16]، فَرَصْدُ التعبيرات المختلفة للوجه البشريِّ يَربط بين الأحداث والجمهور؛ لأن اللقطة الكبيرة تُدخل المتلقي في عمق الشخصية، وتجعل اقترابه منها اقتراباً حميميّاً، فقد تكفي اختلاجةُ عينٍ بسيطةٍ للدلالة على معانٍ كثيرةٍ، أو حركةِ شفتين تهمسان بكلمةٍ ما تفوق عدة جُملٍ في الحوار، فحين يتم الاقتراب من عقاربِ الساعة يزيد التشويق إلى معرفة أثر الزمن في سير الأحداث، وحين تتم إتاحة الفرصة للمُشاهد كي يقرأ كلمات خطابٍ أو عبارةٍ مهمةٍ لها دلالتها الدرامية؛ فإن ذلك يتيح للمشاهد الدخول المباشر في حلبة الأحداث[17].

ولكل ذلك، حاول الشعراء الإفادة من هذه التقنية السينمائية، فوظفوها في تجارب مختلفةٍ على النحو التالي:

**طرائق توظيف اللقطة الكبيرة:**

تنوعت اتجاهات الشعراء في توظيف اللقطة الكبيرة، سواء اللقطة الكبيرة العادية أو الكبيرة جدّاً، أو بإضافة أنواعٍ أخرى من اللقطات المساعدة كـ«اللقطة التقريرية» أو «اللقطة الكبيرة المعترضة»... وجاءت أهم هذه الاتجاهات كما يلي:

**أولاً: التركيز على موضوعٍ معينٍ**

في بعض التجارب الشعرية الحديثة، يركز الشاعر عدسته بلقطةٍ قريبةٍ على شيءٍ ما له دلالاتٌ خاصةٌ في البناء الشعريِّ العام للقصيدة أو ربما للديوان كله، ويظل يطارد ذلك الشيء بعين الكاميرا، ويمكن أن يفيد أيضاً – إلى جانب اللقطة الكبيرة

– مما يسمى في المصطلح السينمائي «اللقطة التقريرية Establishing Shot»، و«هي لقطةٌ طويلةٌ، تكون – غالباً – خارجيةً، والقصدُ منها أن يستقر في أذهان المشاهدين «ديكور» منظرٍ ما، أو العلاقة بين التفاصيل التي ستظهر في ما بعد في لقطةٍ أو لقطاتٍ قريبةٍ أخرى»[18]، ومن ذلك قول عبدالمعطي حجازي في قصيدة «سلة ليمون»:

«سلة ليمونْ!

تحت شعاع الشمسِ المسنونْ

والولدُ يُنادي بالصوتِ المحزون

«عشرون بقرشْ»

«بالقرش الواحدِ عشرونْ!»»[19].

فقد اقترب الشاعر/ المصور من هذه السلة بعدسته حتى جعلها تملأ المجال كله، ووضع بعدها تلك العلامة (!) لينقل إلى القارئ/ المشاهد مدى تأثره وتحسره على ما آلت إليه حال تلك السلة وليمونها، إذ فارق موطنه (في القرية) من ندى وظل إلى المدينة القاسية بجحيمها وحرّها واختناق شوارعها بالعوادم، وكأن الشاعر يرمز بذلك «الليمون» إلى نفسه، فهو الذي قد فارق قريته بدفئها وقلبها الحاني، وذهب إلى «مدينةٍ بلا قلب»؛ ولذلك صوَّر هذه السلة وكأنها وجهٌ بشريٌّ يرسل تعبيرات مأساوية رمزية إلى الجمهور المشاهد، لينفعل بحالتها المؤلمة، ويتأثر لما أصابها من قطع وتشريد في شوارع المدينة القاسية.

ثم يصمم الشاعر/ المصور/ مهندس الديكور خلفيةً مرئيةً مسموعةً حول الموضوع المصوَّر (سلة الليمون)، حيث تحيطها أشعة الشمس الحارقة، وحولها صياح البائع بصوته العالي المتكرر «عشرون بقرش»، ثم يُعدد صيغ النداء والصياح بالتقديم والتأخير، مثلما يفعل الباعة الجائلون حينما يملون الصياح حول سلعة بائرة لا يجدون مَن يشتريها، وهذا يدل على رخص قيمتها وكسادها في تلك البيئة التي لا تعترف بها؛ ولذلك يتابعها الشاعر بآلة تصويره سارداً رحلتها قائلاً:

«سلة ليمونٍ، غادرت القريةَ في الفجرْ

كانت حتى هذا الوقت الملعونْ،

خضراء مُنداةً بـالطلّ

سابحةً في أمواجِ الظلّ

كانت في غفوتها الخضراءِ عروسَ الطيرْ

أواه!

مَن روّعها؟

أي يدٍ جاعتْ قطفتها هذا الفجرْ!

حملتها في غَبَش الإصباح

لشوارع مختنقاتٍ، مزدحماتْ،

أقدامٍ لا تتوقف، سيارات؟

تمشي بحريق البنزين!

مسكين!

لا أحد يشمك يا ليمون!

والشمس تُجفِّفُ طلك يا ليمون!

والولد الأسمر يجري، لا يلحق بالسيارات

«عشرون بقرش»

«بالقرش الواحدِ عشرون»»[20].

فما زال الشاعر/ المصور يُتابع هذه السلة (بطلة الفيلم)، وهي تُغادر القرية فجراً، ثم يصف هذا الليمون بلقطة كبيرة جدّاً راصداً الطلَ الذي يحفّ الليمون، ثم يُصمم خلفيةً مرئية لها، فهي «سابحة في أمواج الظل»، ثم يأتي بصورة بلاغية تملأ النفس ارتياحاً لمنظر هذه السلة، فهي «في غفوةٍ خضراء كعروس الطير»، ثم

يتحسر عليها حين قُطفت ثم حُملت في وقت الفجر إلى تلك الشوارع المزدحمة المختنقةِ، ثم تأتي لقطةُ كبيرةٌ (معترضة) لتؤكد المفارقة بين القرية والمدينة، وهذه اللقطة أُخذت من زاويتين: زاوية منخفضة لأقدام لا تتوقف دليلاً على الازدحام والعجلة، وأخرى مرتفعة عامة للسيارات، ثم يتحسرَ ثانيةً بصيغةٍ أخرى: «مسكين!»، رامزاً بها لنفسه، إذ تظهر القرينة بينه وبين ذلك الليمون الذي جففت الشمس طله وأطارت عطره ولا أحد يشعر به ولا بما حدث له، مثلما حدث للشاعر الذي جاء إلى القاهرة، فلم يشعر به أحد وظل يعاني الازدحام والاختناق واللامبالاة.

ثم تأتي لقطات كبيرة أخرى تدعم السياق، مثل رصد الليمون بعدما جففته الشمس، ولقطة أخرى لـ«الولد» المنادي بائع الليمون، وقد اقترب من وجهه أكثر وأكثر هذه المرة فوصفه بـ«الأسمر»، وتابعه وهو يجري خلف السيارات المسرعة ولا يلحق بها، ثم يكرر صوت الصياح مرةً أخرى دلالةً على استمرار ذلك المسلسل المحزن.

وهكذا استطاع الشاعر الإفادة من تلك التقنية السينمائية التي تسهم في شحن المتلقي بالمشاعر نفسها التي يُعانيها بسبب بُعده عن موطنه الحاني ومجيئه إلى تلك المدينة القاسية، وهذا ما يدور حوله محور الديوان كله «مدينة بلا قلب».

**ثانياً: الامتزاج باللقطة المعترضة**

في بعض القصائد، يعتمد الشاعر على اللقطة المعترضة إلى جانب تقنيات أخرى كتصميم الخلفيات والسيناريو واللغة الشعرية المبتكرة، كل هذا بجوار لقطات كبيرة أيضاً.

واللقطة المعترضة (cut –in Insert) «صورة ثابتة لجسم ما: عمود نور، أو صفحة من خطاب، أو قوقعة بحرية، أو عين ذئب، أو خاتم... تعترض السياق العام للأحداث»[21]، لوظيفة درامية أو هدف معين للمخرج أو المصور أو المؤلف... ويمكن التمثيل لذلك بقول فاروق خلف في قصيدة «آخر المروج»:

«انطفأ الصباحْ

واشتعل المساءْ

ابتعدت الشمس بصعوبةٍ عن النخيلْ

وانسحب البحر عن حصاة مفردةْ

ذات وجهٍ بطيء

ولغةٍ قاسيةْ

***

أعتمت غرفتي كأنها ليلْ

وانسكب الصمتْ

يرسم المصباحُ بقعة ضوءٍ مسكونةً بخرافةٍ

أدخل معها تحت الغطاءْ»[22].

لقد قام الشاعر بتصميم خلفية مرئية بمؤثرات بصرية شاعرية، حيث انطفاء الصباح واشتعال المساء بنظام التراسل، فالمساء لا يشتعل، وإنما هو الذي أظلم، فهو «قد اشتعل ظلاماً» قياساً على تراسل الحواس، وقد آثر هذه اللقطة «الاشتعال» مع المساء، لينقل إلى المتلقي هذا الجو المملوء بالذعر وكل معاني الخوف، ليدخل معه هذه الخلفية ويشاركه إحساسه بهذا المساء الذي رسم مشاهده على طريقة تصميم «السيناريو»، فيصف مشهد الغروب بطريقة بصرية، فالشمس تبتعد بصعوبة عن النخيل، والبحر يتراجع.

ويعد هذا المشهد المصمم سينمائياً بلقطة كبيرة للشمس وحولها تلك المؤثرات، ثم اللقطة البانورامية للبحر، تفجؤنا تلك اللقطة المعترضة لتلك الحصاة التي وصفها بالفرادة والوجه البطيء واللغة القاسية.

ثم تتكرر طريقة التصوير نفسها مرة ثانية، إذ يدخل غرفته مصوراً إياها بشكل بصري بتقنيات سينمائية متجاورة، فيصور عتمة الغرفة كالليل المظلم، وجعل للمؤثرات الصوتية دوراً، حيث «ينسكب الصمت» وكأنه سائل يسيل فيملأ الغرفة بأكملها، ثم يعترض السياق – مرة أخرى – ببقعة ضوء تسكنها الخرافة يدخل بها الشاعر/ المصور تحت الغطاء.

وهكذا استطاع الشاعر تجديد البناء الشعري لقصيدته بعدة محاور، ومنها تعانق عدة مؤثرات سمعية وبصرية مع عدة تقنيات سينمائية أخرى كالسيناريو والخلفيات وكذلك الصمت، ثم وضع القصيدة كلها في قالب بصري/ شاعري، فقد استعان باللقطة الكبيرة واللقطات المعترضة، وكذلك اختراع لغة شعرية تتسم بالبكارة، مثل قوله عن الحصاة: إنها «ذات وجه بطيء ولغة قاسية»، وعن بقعة الضوء: إنها تسللت معه تحت الغطاء وفي داخلها خرافة، وكل ذلك نحت لهذه التجربة قالبها الخاص، وجعل لها تصميمها الفريد الذي أفاد – عن وعي – من تقنيات الفن السينمائي مع معانقة بعض تقنيات الفن التشكيلي.

### ثالثاً: اللقطة الكبيرة والمفاجأة البصرية

في بعض التجارب الشعرية الحديثة، تقوم اللقطة الكبيرة بدور المفاجأة البصرية التي تقوم بصدم وعي المتلقي فجأة دون مقدمات، ومن ذلك قول مريد البرغوثي في قصيدة «الحظيرة»:

«الممرات من المرمر

والقاعات ضوء ومرايا،

والسجاجيد من الحائط للحائط

وعلى الحائط تبدو صورة الخنزير كالبدر التمام

ضاحكاً والدر منثور أمامه

بينما ينسدل المخمل فوق النافذة

فاصلاً بين الحظيرة

والشوارعْ...»[23].

لعل الشاعر في هذا النص يصف قصراً من قصور الزعماء الطواغيت، ولكنه لم يسرد صفات هذا الزعيم أو يهجوه، أو يتألم لما يحدث منه أو من ركونه إلى الدعة والملذات،

وعدم التفاته إلى ما يعانيه شعبه، وإنما استعان بعدة تقنيات جديدة مبتكرة، فقد بدأ بتصوير القصر بعدة لقطات كبيرة للممرات والقاعات والأضواء والمرايا والسجاد...، واستمر في وصف القصر بشكل بديع مبهر يجعل القارئ/ المشاهد ينبهر وينجذب إليه، ثم بعد هذا الاسترسال في الإبهار، يصدم المتلقي بصورة لـ«خنزير» معلقة على الحائط في وسط هذا الجو الأسطوري الجميل، ويمعن في السخرية بتشبيه هذا الخنزير بالبدر التمام، ويصفه بأنه «ضاحك» وحوله «الدر المنثور».

ثم بعد ذلك يضع قرينة توحي للمتلقي بما يرمي إليه بطريقة رمزية، إذ جعل عنوان هذه القصيدة التي تصف هذا القصر المبهر «الحظيرة»، ثم أكد المعنى في نهاية المقطع، إذ جعل ستار المخمل المتدلي على النافذة فاصلاً بين الشوارع وتلك الحظيرة/ القصر، فهي حظيرة؛ لأن الخنزير/ الزعيم/ الثري يقبع فيها هو وحاشيته بصرف النظر عن بقية الديكورات التي أتت هنا لصناعة المفارقة البصرية فحسب، فالمهم الجوهر وليس الشكل.

### رابعاً: اللقطة الكبيرة والبناء المونتاجي

في تجارب عديدة، يلجأ الشعراء إلى الصف المونتاجي، كما سبق توضيح ذلك في الفصل الخاص بالمونتاج، ولكنهم في أحيان أخرى يريدون أن تكون اللقطة أو المشهد أشد عمقاً، فيصفون باللقطات الكبيرة ما يريدون التعبير عنه، فمثلاً يقول أمجد ريان في قصيدة «وطموحاً أحببتك»:

«أسلاك،

ريش،

شفراتٌ صدئات

أشياء أخرى أحتفظ بها في أدراجي لا أعرف سبباً في ذلك،

علب الأدوية،

الإيصالات،

طوابع بوستةْ...»[24].

فقد حمل الشاعر عدسته موظفاً «المونتاج المتسارع» بعدة لقطات كبيرة لمكونات غرفته ومكتبه وأدراج ذلك المكتب بكل محتوياتها، وعلى الرغم من اعتماده على السرد البوحي أو المونولوجي، نجد أن الاعتماد على اللقطات الكبيرة والكبيرة جداً قد سيطر على النص، إذ توالت تلك اللقطات لـ«الأسلاك» فـ«الريش»... ثم بعد التعليق والتساؤل، يعود إلى التصوير مرة أخرى بالطريقة نفسها، فيرصد علب الأدوية والإيصالات والطوابع...

إنها لقطات كبيرة تأملية شبه ناطقة تسهم في صناعة مشهد بصري قريب إلى وعي المتلقي، ولكي يشارك الشاعر انفعاله بهذه الأشياء البسيطة وسؤاله لنفسه: لماذا يحتفظ بها؟ وقد أسهمت هذه اللقطات - أيضاً - في صناعة قالب خاص بتوظيف المونتاج المتسارع أو مونتاج هوليوود، وذلك لرصد فكرة معينة، وهي حيرة الشاعر أمام نفسه محاولاً استبطان ذاته بعد تصوير هذا المقطع من ذلك الفيلم التسجيلي الذي رصد جزءاً من حياته الخاصة وأشيائه التي يحتفظ بها دون سبب محدد أو مبرر.

### (ج) لقطة الانقضاض (in zoom)

هي لقطة تتحرك فيها الكاميرا، أو يبدو أنها تتحرك بسرعة خاطفة نحو الجسم المصور[25]؛ فيشعر المشاهد بأن هذا الجسم يدنو منه شيئاً فشيئاً، وتظهر تفاصيله أكثر وأكثر؛ ولذلك يسمونها لقطة «عمق المجال»، وقد حاول الشعراء الإفادة من هذه اللقطة في بعض التجارب، كما في قول مريد البرغوثي في قصيدة «في القلب».

«في الكون كواكب

في الكواكب الأرض

في الأرض قارات،

في القارات آسيا، في آسيا بلاد،

في البلاد فلسطين،

في فلسطين مدن

في المدن شوارع

في الشوارع مظاهرة

في المظاهرة شاب

في صدره قلب

في القلب رصاصة»[26].

لأول وهلةٍ، نلحظ الانقضاض السريع نحو شيء ما؛ ولذلك يأتي حرف الجر «في» في بداية كل بيتٍ ليدل على تقدم الانقضاض نحو الهدف؛ فقد بدأ بالكون ثم دخل في الكواكب فالقارات فالبلاد فالمدن فالشوارع... حتى وصل إلى قلب شابٍ ثم اخترق قلبه بعدسته ليصور الرصاصة المستقرة في داخله.

وهذه التقنية تسمح بتتبع الحركة نحو العمق من العام إلى الخاص فالأخص، فهي تسمح للحركة بأن تتطور في وقتٍ طويلٍ وعلى مستوياتٍ مكانيةٍ متعددةٍ، وهنا يمكن التوصل إلى كيفية تغير الأحجام، وكذلك اختراق المجالات المتعددة واحداً إثر الآخر، ومن ثم الوصول إلى إمكاناتٍ لم تكن لتتاح للعين البشرية العادية، إذ إنها تستغل الإمكانات الآلية للكاميرا في الانقضاض والتقريب عن طريق العدسات المجمعة للأشعة، أو محاكاة الرؤية المجهرية لعيون الطيور الجارحة التي ترى الأجسام البعيدة جدّاً بحجمها الطبيعي؛ فتنقض عليها من الأماكن المرتفعة جدّاً دون أن تخطئ هدفها.

وعلى هذا، فإن تصميم القصيدة – على الرغم من نثريتها – بهذا التكنيك، قد أضاف شكلاً جديداً إلى أشكال البناء الشعري الحديث، فتلاحظ أنها امتازت بسهولة البناء مع سرعة التلقي؛ فهي تستدرج القارئ/ المشاهد بسرعة نحو هدفها دون أن يفكر في الانصراف عنها لحظة؛ لأنها تضطره إلى المواصلة السريعة لما يحدث حتى توصله إلى ما تريد له أن يصل إليه، فهي فيلم بصري في ثوب شعري جسد تجربة مؤثرة قوية الوقع، إذ بدأت بالكون على اتساعه، وانتهت بقلب شاب قتل في تظاهرة من أجل قضيته، وتثبت على لقطة نهائية للرصاصة التي قتلت كل شيء: الشاب والقلب والتظاهرة والقضية التي تحاول النهوض من جديد بقلوب شباب آخرين.

* لقطة الانقضاض والمفارقة البصرية

في تجارب أخرى، يحاول بعض الشعراء توظيف اللقطة الانقضاضية بطرائق أخرى، كاستغلالها في صناعة المفارقة البصرية المنطقية، من خلال مشاهدة متجاورة تعتمد على الانقضاض، فمثلاً يقول سامي نفادي في قصيدة «ركوع»:

«بُعيد البكاء بريق

وبعد البريق بكاء

على حافة الدمع قبر

وحول القبور خيام

وتحت الخيام بغايا

نظل لها عاكفين»[27].

يبدأ الشاعر بمقدمةٍ سردية، إذ جعل البريق بعد البكاء، ثم فعل العكس، فبريق العين بالدمع يعقبه بريق الحياة باللذات والأهواء، بما يصنع حلقة مفرغة للتناوب بين الحق والباطل أو بين الخير والشر أو بين الطغيان والضحايا... إلى آخر تلك الازدواجيات، ثم جاور بلقطات كبيرة بين القبور والخيام، ثم تم الانقضاض في داخل تلك الخيام، فرصد «بغايا» نعكف عليها وننسى ما حولها من قبور تبعث في النفس الخشوع والعظة ولكن لا جدوى من وجودها.

وإذا كان نص البرغوثي قد وظف اللقطة الانقضاضية للإلحاح على فكرة معينة، وهي الظلم الواقع على الشعب الفلسطيني، فإن نص نفادي قد وظفها بطريقة مختلفة، إذ صنع من خلالها مفارقة بين القبور وخيام البغايا، فظهرت القبور الدالة على الموت والحزن بجوار خيام البغايا الدالة على التلذذ بالمحرمات والعكوف على الشهوات.

## (د) اللقطة المنخفضة (shot low)

يتم فيها تصوير الجسم من أسفل، ويطلق عليها أحياناً الزاوية المنخفضة، حيث

تكون الكاميرا في أسفل الشيء المراد تصويره، بحيث تتجه إلى أعلى، وتستخدم هذه الزاوية حين يريد المخرج التركيز على ذلك الموضوع، أو للتعبير عن الرهبة أو التسلط أو إثارة الخوف أو إبراز مشاعر الاحترام وزيادة الوقع الدرامي لحدثٍ ما، وقد تصل إلى أقصى انخفاض لها في ما تسمى «الزاوية المنخفضة جدّاً»، وتسمى أحياناً زاوية «عين الدودة»، وهي تساعد – عموماً – على التعبير عن المبالغة، وذلك كما في تصوير المباني الشاهقة ذات القيمة الخاصة مثل «المعابد»، أو إضفاء الهيبة والقيمة حين تصوير الزعماء أو القواد ليظهروا في وضع أعلى من الواقع، ويقل في هذه اللقطة تأثير البيئة المحيطة؛ لأنها تعزل الشخصية تقريباً، فتكون الخلفية سقفاً أملس أو السماء؛ ولذلك فهي تتطلب إضاءةً خاصةً حتى لا تظهر أدوات التصوير في داخل الكادر السينمائي[28].

وفي بعض التجارب الشعرية، يريد الشاعر أن يركز – من خلال هذه اللقطة – على بقعةٍ معينةٍ أو شيءٍ ما، لضرورةٍ دراميةٍ أو نفسيةٍ أو فنيةٍ، أو للإفادة من إمكاناتها السينمائية السابقة، فنراه يوظفها في القصيدة لتفيد منها كما يفيد منها الفيلم، وذلك كما في قول بلند الحيدري في قصيدة «خطوات في الظلام»:

«قدمان مرتا تضربان الليل في رفقٍ

ولينْ

تتجاذبان مطارف الخفقات في قلب

السكونْ

.... متعثرتان كأنما

شدت وثاقهما الدجونْ

يتهافت الإعياء فوقهما

ويوقظه الحنينْ

يا قصتي في الصفحة السوداء

ماذا تحملينْ...؟»[29].

إن الشاعر يرصد هاتين القدمين بزاويةٍ منخفضةٍ جداً لدرجةِ تجعلهما تملآن المجال كله، ونجد السطرين الثاني والرابع خاليين في فضاء الصفحة حتى النهاية، فلا توجد إلا كلمة واحدة في نهاية السطر، وذلك لصنع خلفيةٍ مفرغةٍ، كما سبق في شروطِ هذه اللقطة، ولملء الخلفية بالصمت أيضاً، حتى يزيد وقع هاتين القدمين على المتلقي.

ولا يوجد في الخلفية المرئية سوى الظلام «الليل»، ووصف الحركة على طريقة السيناريو، إذ إنهما تضربان ذلك الليل في «رفق ولين»، ثم أكد الصمت بقوله: «في قلب السكون»، ويواصل بالوصف السينمائي (السيناريو) ما يحدث للقدمين، فهما متعثرتان والظلام يقيدهما، ويتناول بعد ذلك قيثارته الشعرية فيجعل الحنين يوقظ الإعياء، ثم يظهر بقية الجسم المجازي، فإذا بهاتين القدمين لـ«قصة» وصفها بالسوداء (المأساوية)، ثم يسألها عما تحمله له أو تخبئه، فجعلها قصة تراجيدية أتت في ثوب امرأة تمشي متبخترةً تتراقص على أنغام الصمت الحزين مقيدةً بالظلام، ويراودها الإعياء الذي يوقظه الحنين؛ ولذلك سوغ لنفسه – بعد هذه اللقطة المنخفضة بالغة التأثير – أن يعود إلى مخاطبة هذه القصة ببوح منولوجي مأساوي قائلاً:

«قد كان لي

قلبٌ كخطوتك الأنيقةِ لا يملّ

قد كان لي

عبر الليالي السُّودِ أنوارٌ وظلّ

ولكم لمست ربيعها

ولمست ما يرويه طل

واليوم... ها أنا أدفن الماضي

وأهجر ما أجل...»[30].

وهكذا تم تشكيل هذه القصيدة التي بدأت بصريةً سينمائيةً بلقطةٍ منخفضةٍ مؤثرةٍ، وانتهت شعريةً بمونولوج درامي يرصد أو يصور ما يدور في نفس الشاعر،

بعدما صوَّر قصته الحزينة من أسفلها «قدميها»، ليتم من خلال هاتين القدمين التسرب إلى موضوع التجربة دون غنائيةٍ ممقوتةٍ أو سرديةٍ مملةٍ.

### (هـ) لقطة القناع أو عين الثقب (The mask Shot)

هي لقطةٌ من داخل إطارٍ قد يكون على شكل ثقب مفتاحٍ أو كوةٍ في جدارٍ أو عدستي نظارةِ مراقبةٍ أو عدسةِ بندقيةٍ، وتتم بوضع شكلِ القناع أمام عدسة الكاميرا[31]؛ وذلك لإيهام المُشاهد أنه يرى من خلال هذه الكوة أو الثقب أو المنظار، سواء كان المشاهد هو الذي ينظر أو أحد شخصيات الفيلم هو الذي يراقب أو يتابع أو يتجسس على شخصية أخرى.

ويختلف مصطلح القناع (MASK) في السينما عنه في المسرح، إذ إن القناع في المسرح يعني الاختفاء وراء شخصية أو وجه مستعار، وأما في السينما فالمقصود قناع مثقوب يوضع أمام عدسة الكاميرا لإيهام المشاهد، كما سبق تفصيله.

وقد استعان بعض الشعراء بهذه اللقطة، في بعض التجارب الشعرية، بغرض إشراك المتلقي معه في ما يحسه، فمثلاً يقول فتحي فرغلي في قصيدة «أغنية أولى»:

«في الليل كوة

تطل منها العين للبعيد

فلا ترى

غير الرمال والسماء،

والسماء والرمال،

والجنود

حتى إذا أطل وجه الموت كان وجهه الوحيد»[32].

إذا استعرنا عين الشاعر ونظرنا من تلك «الكوة» التي التقط منها هذه اللقطات وتخيلنا المنظر العام، لوجدنا الصورة العامة أو المشهد العام رهيباً موحشاً، إذ إنه

قد اختزل كل زوايا الرؤية في هذه الكوة بما يشعر الرائي بالضيف، وحينما يتحامل على نفسه ليخرج ببصره من خلال تلك الكوة ليفرج عن نفسه، لا يرى سوى الرمال والسماء والجنود، ثم يدور بمصورته مرات؛ فلا يجد أمامه سوى هذه الأشياء مرة أخرى؛ فيصورها بلقطاتٍ متكررةٍ تقترب من «مونتاج الفكرة المرددة»؛ ليلح على معنى الوحشة والخوف الذي يريد أن يبثه في نفس المتلقي لا أن يصفه له أو يحكي له ما يشعر به.

وبعدما ضمن اشتراك المتلقي معه في هذه الحالة النفسية، يأتي بلقطة كبيرة تسد تلك الكوة تماماً، وتسيطر على المجال بأكمله، وهذه اللقطة لوجه ضخم مرعب، وهو وجه الموت الذي أطل فحجب كل الصور السابقة، وملأ وجدان الشاعر الذي يعبر عن مشاعره من خلال ذلك المشهد الذي تم تصويره في ميدان للقتال، ويرى المصور/ الشاعر أن الموت شبح يطارده من حيثما يتلفت، وقد كان المشهد كله خارجيّاً تحجب أبعاده كوة الليل التي تخيلها الشاعر/ المصور في مشهد ليلي في الصحراء.

وقد يأتي شاعرٌ آخر بتجربةٍ أخرى ليصور ما يرى بلقطة القناع، ولكن بطريقةٍ مختلفةٍ، فمثلاً يقول توفيق زياد في قصيدة «من وراء القضبان»:

«دارت يدُ السَّجانِ بالمفتاحِ

تُغلقُ كل بابِ

إلا بقايا كوَّةٍ

من خلفها تبدو الروابي

ويلوح رأس الكرمل المخمور

بُرقع بالضبابِ

الفجر فوق جبينه المعتز كالعاج المُذابِ

وتلوح بين شعابه الخضراء

في كنف الهضابِ

أعشاشُ عُشاقٍ تطَوِّفُ حولها

قُبَلُ الشبابِ...»[33].

وعلى الرغم من غنائية القالب، فإنه قد أفاد من توظيف لقطة القناع، إذ صور كل شيء يراه من خلال ثقب مفتاح السجن، ولعله يرمز إلى يد العدو الصهيوني بـ«يد السجان»، إذ إن العدو يغلق كل الأبواب أمامهم، ولكنه لم يفلح في غلق تلك الكوة «كوة الأمل» أمامهم في غدٍ مشرقٍ يتنفس فيه هؤلاء الفلسطينيون المسجونون من خلالها؛ ولذلك نجد أن عين الكاميرا خلقت التفاؤل من خلال تلك الكوة، وذلك عكس كوة الشاعر السابق «فتحي فرغلي» التي صنعت رعباً وخوفاً وتشاؤماً للمشاهد من خلالها، فالرائي من خلال كوة «توفيق زياد»، يبصر الأمل من خلال تلك اللقطات الجميلة التي يرقبها هو من خلال تلك الكوة، سواء كانت من خلال ثقب المفتاح أو من خلال كوةٍ في جدار السجن، فبمجرد النظر فيها تطالعنا صورة الروابي الجميلة ورأس الكرمل المنتشي المبرقع بالضباب، ويبدو الفجر جميلاً كالعاج المذاب متوجاً رأس الكرمل، وينتشر أزواج العشاق في جنباته الخضر، وكل هذا يدعو إلى الأمل والتفاؤل بالمستقبل.

وهكذا يستطيع كل شاعرٍ أن يطوِّع هذه اللقطة لطبيعة التجربة، وكذلك إسهام هذه التقنية بدورٍ بارزٍ في تشكيل القصائد والإفادة من هذه الإمكانات في الولوج إلى المتلقي بكل الوسائل والطرائق التي تدعم التجربة.

ومما سبق، يتضح أن إمكانات التصوير السينمائيٍّ قد أضافت إلى طرائق تشكيل القصيدة، مما أسهم في تطوير التلقي وتدعيم بلاغة الخطاب الشعري في العصر الحديث بما يساير عصر الصورة الذي نعيشه الآن.



## هوامش الفصل الرابع

(1) علي أبوشادي: سحر السينما، م. س.، ص 51.

(2) دافيد أ. كوك: تاريخ السينما الروائية، ترجمة: أحمد يوسف، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الألف كتاب الثانية، 1999، (1/ 346).

(3) م. س.: (1/347 – 348).

(4) علي أبوشادي: سحر السينما، م. س.، ص 52 و53.

(5) سمير فريد: السينما والفنون، م. س.، ص 71.

(6) علي أبوشادي: سحر السينما، م. س.، ص 53 و109.

(7) السابق، ص 54.

(8) كاريل رايس: فن المونتاج السينمائي، م. س.، (1/253).

(9) ألبرت فولتون: السينما آلة، ضمن مقدمة كتبها عبدالحليم البشلاوي، م. س.، ص 20، وكذلك علي أبوشادي: سحر السينما، م. س.، ص 56.

(10) ديوان «مدينة بلا قلب»، ضمن الأعمال الكاملة: م. س، ص 38.

(11) مدينة بلا قلب: م. س، ص 38 – 40.

(12) أخبار الأدب: العدد (380)، 5 نوفمبر 2000، ص 25.

(13) مجلة الفصول الأربعة: الأمانة العامة لرابطة الأدباء والكتاب، طرابلس، ليبيا، العدد (58)، فبراير 1992، ص 148، ويُنظر كذلك توفيق زياد في قصيدة «عبدان» من ديوانه «شيوعيون»، ضمن الأعمال الكاملة: م. س.، ص 61.

(14) ألبرت فولتون: السينما آلة، المقدمة، م. س.، ص 18، ويُنظر كذلك علي أبو شادي: سحر السينما، م. س.، ص 58 و59.

(15) حسن بلاسم: الفيلم القصير، ضمن صلاح سرميني: حول السينما، م. س.، ص 19.

(16) جوزف م. بوجز: فن الفرجة على الأفلام، م. س.، ص 173، ويُنظر كذلك صلاح أبوسيف: السينما فن م. س.، ص 31.

(17) علي أبوشادي: سحر السينما، م. س.، ص 58 و59.

(18) ألبرت فولتون، المقدمة: م. س.، ص 21.

(19) ديوان «مدينة بلا قلب»: م. س.، ص 35.

(20) مدينة بلا قلب: م. س.، ص 35 و36.

(21) ألبرت فولتون: السينما آلة وفن، المقدمة، م. س.، ص 23.

(22) ديوان بيت يمر بالبراري: مركز الحضارة العربية، القاهرة، ط 1، 1999، ص 74.

(23) ديوان «طال الشتات»: م. س.، ص 52 و53.

(24) ديوان «الخضراء»: دار آتون للطباعة والنشر، القاهرة، ط 1، 1978، ص 43، وينظر كذلك محمد جلال سليم في قصيدة «احتجاج» من ديوانه «ابتسم لي يا محمد»: الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة إبداعات (95)، ط 1، القاهرة، 2003، ص 19.

(25) ألبرت فولتون: المقدمة، م. س.، ص 29، وينظر كذلك علي أبوشادي: م. س.، ص 6.

(26) طال الشتات: م. س.، ص 56.

(27) ديوان «مر قديماً»: م. س.، ص 19.

(28) ألبرت فولتون: المقدمة، م. س.، ص 24، ويراجع كذلك علي أبوشادي: سحر السينما، م. س.، ص 67.

(29) ديوان «خفقة الطين»، ضمن الأعمال الكاملة: م. س.، ص 169، وتنظر له أيضاً قصيدة «مرثية قبل الأوان» من ديوان «آخر الدرب»، ضمن الأعمال الكاملة: م. س.، ص 713.

(30) خفقة الطين: م. س.، ص 170.

(31) ألبرت فولتون: المقدمة، م. س.، ص 24.

(32) ديوان «فصول من كتاب الحب»: الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1992، ص 35.

(33) ديوان «أشد على أيديكم»، ضمن أعماله الكاملة: م. س.، ص 106.



## مصادر ومراجع الباب الثاني

أولاً - المصادر:

- إبراهيم داوود: - الشتاء القادم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (سلسلة كتابات جديدة)، 1996.

- مطر خفيف في الخارج، دار شرقيات، ط 1، 1993.

- أحمد الشهاوي: الأحاديث (السفر الأول)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط 1، 1991.

- أحمد خالد: أخلو من محبتها، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (سلسلة إشراقات جديدة)، 2001.

- أحمد دحبور: (الضواري وعيون الأطفال - طائر الوحدات - حكاية الولد الفلسطيني)

ضمن «ديوان أحمد دحبور»، دار العودة، بيروت، 1983، (حسب ترتيب تواريخ النشر لأول مرة).

- أحمد سويلم: (الخروج إلى النهر - الطريق والقلب الحائر)

ضمن الأعمال الكاملة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط 3، 1993.

- أحمد عبدالمعطي حجازي: (مدينة بلا قلب - أوراس - لم يبقَ إلا الاعتراف - مرثية للعمر الجميل - كائنات مملكة الليل - أشجار الأسمنت)

ضمن الأعمال الكاملة، دار سعاد الصباح، (القاهرة، الكويت)، ط 1، 1993، حسب ترتيب نشرها لأول مرة.

- أحمد عنتر مصطفى: - زيارة أخيرة إلى قبو العائلة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط 1، 1997.

- مريم تتذكر، الهيئة العامة لقصور الثقافة، (سلسلة أصوات أدبية) (348)، القاهرة، ط 1، 2004.

- أحمد لطفي رشوان: احتفالية تقليدية للحزن التجريبي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة إبداعات (200)، القاهرة، ط 1، 2003.

- أحمد مطر: لافتات 7، لندن، ط 1، 1999.

- أحمد محمد إبراهيم: قصيدة «نقوش على جدران الغربة»، مجلة إبداع، العدد (12)، ديسمبر 1987.

- أدونيس (علي أحمد سعيد): (المسرح والمرايا - مفرد بصيغة الجمع)

ضمن ديوان أدونيس الأعمال غير الكاملة، دار العودة، بيروت، ط 5، 1988.

- تاريخ يتمزق في جسد امرأة، دار الساقي، بيروت، 2006.

- أمجد ريان: الخضراء، دار آتون للطباعة والنشر، القاهرة، ط 1، 1978.

- أمل دنقل: (مقتل القمر - البكاء بين يدي زرقاء اليمامة - تعليق على ما حدث - العهد الآتي - أقوال جديدة عن حرب البسوس - أوراق الغرفة (8) - قصائد متفرقة)

ضمن الأعمال الكاملة، مكتبة مدبولي، القاهرة، د. ت.، بترتيب الصدور لأول مرة.

– إيزابيل كمال: دراما العتبات، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة إبداعات (236)، القاهرة، ط 1، 2006.

– أيمن حمدي: كتاب الأسماء والديار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2000.

– أيمن كيلاني: شوارع ليست مدينة لأحد، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة إبداعات (201)، القاهرة ط 1، 2003.

– بدر شاكر السياب: (أنشودة المطر – المومس العمياء)

ضمن الأعمال الكاملة، دار العودة، بيروت، 1993.

– بشير رفعت سعيد: السماء تخبئ أجراسها، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة إبداعات (210)، القاهرة، ط 1، 2004.

– بلند الحيدري: (خفقة الطين – أغاني المدينة الميتة – خطوات في الغربة – رحلة الحروف الصُفر – حوار عبر الأبعاد الثلاثة – أغاني الحارس المتعب – إلى بيروت مع تحياتي – أبواب البيت الضيق – آخر الدرب)

ضمن الأعمال الكاملة، دار سعاد الصباح، (القاهرة، الكويت)، ط 1، 1992، بترتيب النشر للمرة الأولى.

– توفيق زياد: (أغنيات الثورة والغضب – أشد على أيديكم – شيوعيون – ادفنوا أمواتكم وانهضوا – تهليلة الموت والشهادة)

ضمن الأعمال الكاملة: (ديوان توفيق زياد)، دار العودة، بيروت، 1970، بترتيب تاريخ النشر لأول مرة.

– جمال الشاعر: أُصفق أو لا أصفق، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1987.

– جوزف عيساوي: قصائد المنزل، بيروت، ط 1، 1992.

– حامد طاهر: (قصائد المرحلة الأولى – قصائد عصرية – عاشق القاهرة – قصائد كُتبت في باريس)

ضمن الأعمال الكاملة، المجلد الأول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط 1، 2002، وهي مرتبة حسب تاريخ الإصدار لكل ديوان.

– حسب الشيخ جعفر: زيارة السيدة السومرية، وزارة الإعلام العراقية، بغداد، 1974.

– أعمدة سمرقند، دار الآداب، بيروت، ط 1، 1989.

– حسن طلب: لا نيل إلا النيل، دار شرقيات، القاهرة، ط 1، 1993.

– حسن فتح الباب: أحداق الجياد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1990.

– قصيدة «معزوفة الشهب الشاردة»، مجلة العربي الكويتية، العدد 485، إبريل 1999.

– الحسين خضيري: تراتيل المريد، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة إبداعات (226)، القاهرة، ط 1، 2005.

– حمدي غيث: المجد للإنسان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط 1، 1988.

– حميد سعيد: طفولة الماء، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط 1، 1990.

– خليل حاوي: من جحيم الكوميديا، دار العودة، بيروت، ط 1، 1979.

– رفعت سلام: إشراقات رفعت سلام، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط 2، 1992.

– إنها تومئ لي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2005.

- وردة الفوضى الجميلة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط 1، 1987.
- ريم قيس: قصيدة «دقائق»، مجلة إبداع، عدد (1)، يناير 1988.
- سامي نفادي: مَرَّ قديماً، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة إشراقات جديدة، ط 1، 2001.
- سعد القليعي: قِيل قُل.. فبكى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة إشراقات جديدة (7)، ط 1، 2001.
- سعد عبدالرحمن: النفخ في الرماد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة إشراقات جديدة (8)، ط 1، 2001.
- سليم بركات: كل داخل سيهتف لأجلي، وكل خارج أيضاً، بيروت، 1973.
- سميح القاسم: (شخص غير مرغوب فيه - دمي على كفي - قرابين - لا أستأذن أحداً - سبحة السجلات)

ضمن الأعمال الكاملة، دار سعاد الصباح، (القاهرة، الكويت)، ط 1، 1993، وهي مرتبة حسب تاريخ الظهور لأول طبعة.

- سمير عبدالمنعم: النار والفراشة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة إشراقات جديدة، القاهرة، 2001.
- السيد الجزايرلي: قصيدة «طقوس الليل والمطر»، مجلة إبداع، العددان (11 و12)، نوفمبر وديسمبر، 1990.
- السيد فتحي: سأباغتهم بموتي هذا الصباح، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، 2002.
- صلاح عبدالصبور: (الناس في بلادي - أحلام الفارس القديم - تأملات في زمن جريح - شجر الليل - الإبحار في الذاكرة - أقول لكم)

ضمن الأعمال الكاملة (الدواوين)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1993، وهي مرتبة حسب تواريخ الظهور لأول مرة.

- عادل عزت: قصيدة «الشتات المقدس»، مجلة إبداع، العدد (12)، ديسمبر، 1987.
- عاشور بشير الطويبي: قصائد الشرفة، مطابع جريدة السفير، الإسكندرية، 1993.
- عبدالحكيم كشّاد: قصيدة «خيبات»، مجلة الفصول الأربعة، الأمانة العامة لرابطة الأدباء والكتاب، طرابلس، ليبيا، العدد (58)، فبراير، 1992.
- عبدالحميد بطاو: عندما صمت المغني، الدار العربية للكتاب، طرابلس، ليبيا، 1997.
- عبدالحميد شاهين: قصيدة ألوان من الشعر، إبداع، العدد (1)، يناير، القاهرة، 1988.
- عبدالحميد محمود: قصيدة «تكون وتكون»، مجلة إبداع، العدد (9)، السنة (4)، سبتمبر 1986.
- عبدالعزيز موافي: ديوان (1405)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993.
- عبداللطيف أطيمش: قصيدة «حكايات عن الماء والأزهار»، مجلة إبداع، أغسطس، القاهرة، 1986.
- عبدالمجيد القمودي: زغاريد في علبة صفيح، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، ليبيا، ط 1، 1973.
- عبدالسميع عمر زين الدين: قصيدة «الرسالة»، إبداع، العددان (11 و12)، نوفمبر وديسمبر، 1990.
- عبدالمنعم رمضان: قصيدة «الإسكندرية»، مجلة إبداع، العدد (12)، ديسمبر 1987.
- عبدالمنعم عواد يوسف: قصيدة «تفعيلة على البحر الطويل»، إبداع، سبتمبر، 1986.
- عبده بدوي: قصيدة «حكاية الغول»، مجلة العربي الكويتية، العدد (437)، إبريل 1995.

– عبدالوهاب البياتي: (أشعار في المنفى – كلمات لا تموت – النار والكلمات – سِفر الفقر والثورة – الذي يأتي ولا يأتي – مملكة السنبلة – أباريق مهشمة – عشرون قصيدة في برلين)

ضمن الأعمال الكاملة، دار العودة، بيروت، ط 4، 1990، وهي مرتبة حسب ظهورها للمرة الأولى

– عزالدين إسماعيل: هوامش في القلب، الهيئة العامة لقصور الثقافة، أصوات أدبية (374)، ط 1، 2007.

– عزة بدر: هذه الزوايا وفمي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة أصوات أدبية (339)، القاهرة، 2003.

– علي عبدالسلام الفزاني: (رحلة الضياع – قصائد مهاجرة – الموت فوق المئذنة)

ضمن الأعمال الكاملة، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، ليبيا، ط 4، 1983.

– قصيدة «حُرٌّ كالريح»، مجلة الفصول الأربعة، الأمانة العامة لرابطة الأدباء والكتاب، طرابلس، ليبيا، العدد (58)، فبراير 1992.

– عماد أحمد غزالي: مكتوب على باب القصيدة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1991.

– غسان مطر: أقسمتُ لن أبكي، الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، ليبيا، ط 1، 1987.

– فاروق جويدة: (حبيبتي لا ترحلي – شيءٌ سيبقى بيننا – طاوعني قلبي بالنسيان – في عينيك عنواني)

ضمن الأعمال الكاملة، مركز الأهرام للطباعة والنشر، القاهرة، ط 3، 1991، وهي مرتبة بحسب ظهورها للمرة الأولى.

– فاروق خلف: بيتٌ يمر بالبراري، مركز الحضارة العربية، القاهرة، 1999.

– فاروق شوشة: العيون المحترقة، مكتبة غريب، القاهرة، ط 4، 1990.

– قصيدة «القصيدة والرعد»، مجلة الشعر، القاهرة، العدد (61)، شتاء 1991.

– فتحي فرغلي: فصول من كتاب الحب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1992.

– فدوى طوقان: على قمة الدنيا وحيداً، دار الآداب، بيروت، 1973.

– فؤاد سليمان: قصيدة «المشمول بأوهامه»، إبداع، العددان (11 و12)، نوفمبر وديسمبر 1990.

– فوزي صالح: قف... تلك فاتحةٌ والنوى، مصر العربية للنشر والتوزيع، القاهرة، 1994.

– كمال نشأت: (جراح تنبت الشجر – أحلى أوقات العمر – النجوم متعبة والضحى في انتظار – أنشودة الطريق)

ضمن الأعمال الكاملة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط 1، 1997، وهي مُرتبة حسب تاريخ نشرها لأول مرة.

– ماهر عبدالمنعم: قصيدة «طعنة سيف»، إبداع، العدد (12)، ديسمبر 1987.

– محجوب العياري: حالات شتى لمدينة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1990.

– محمد الشلطامي: قصائد عن الفرح، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع، ليبيا، ط 1، 2002.

– محمد الظاهر: قصيدة «قمر المذبحة... يمامة الوطن»، مجلة الدوحة القطرية، العدد (11)، نوفمبر 1983.

– محمد الفيتوري: أغصان الليل عليك، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1997.

– محمد القيسي: رياح عزالدين القسام، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1974.

- محمد جلال سليم: ابتسم لي يا محمد، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة إبداعات (195)، القاهرة، ط 1، 2003.

- محمد زكي العشماوي: أغنية في غابة مشتعلة، القاهرة (على نفقة المؤلف)، ط 1، 2000.

- محمد سليمان: أحاديث جانبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

- قصيدة «شظايا»، أخبار الأدب، العدد (380)، 5 نوفمبر، 2000.

- قصيدة «المرايا والمخاطبات»، إبداع، سبتمبر 1986.

- محمد عزالدين المناصرة: «يا عنب الخليل»، دار العودة، بيروت، 1970.

- محمد صالح: خط الزوال، دار سعاد الصباح، (القاهرة، الكويت)، ط 1، 1992.

- صيد الفراشات، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1996.

- محمد علي شمس الدين: (قصائد مهربة إلى حبيبتي آسيا - غيم لأحلام الملك المخلوع - الشوكة البنفسجية - أميرال الطيور)

ضمن الأعمال الكاملة، دار سعاد الصباح، (القاهرة، الكويت)، ط 1، 1993.

- محمد عفيفي مطر: رسوم على قشرة الليل، الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، ليبيا، ط 2، 1978.

- كتاب الأرض والدم، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة أصوات أدبية، (206)، القاهرة، 1997.

- محمد فهمي سند: ولا يثب الحصان إلى الأمام، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1987.

- قصيدة «وجوه»، إبداع، العدد (8)، أغسطس، 1986.

- محمد مهران السيد: بدلاً من الكَذب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1995.

- محمود حسن إسماعيل: نار وأصفاد، ضمن الأعمال الكاملة، دار سعاد الصباح، ط 1، (القاهرة، الكويت)، 1993.

- محمود درويش: - عاشق من فلسطين، ضمن الأعمال الكاملة، دار العودة، بيروت، د. ت.

- لماذا تركتَ الحصان وحيداً؟، بيروت، ط 2، 1996.

- محمود عبدالحفيظ: قصيدة «بعد عام»، مجلة إبداع، العدد (8)، السنة (4)، أغسطس 1986.

- محمود سيف الدين: قاطرة سوداء تدهمنا، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة إبداعات (204)، القاهرة، ط 1، 2004.

- محمود ممتاز الهواري: قصيدة «بلا رصيد»، مجلة إبداع، العدد (12)، ديسمبر 1987.

- محمود نسيم: - قصيدة «جدارية»، مجلة إبداع، العدد (8)، أغسطس 1986.

- قصيدة «كُمون»، إبداع، العدد (12)، ديسمبر 1987.

- قصيدة «رؤى»، مجلة القاهرة، العدد (75)، سبتمبر 1987.

- محيي الدين اللاذقاني: أغنية خارج السرب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1993.

- مختار عيسى: قصيدة «وامرأتي خضراء»، إبداع، نوفمبر وديسمبر 1990.

– مصطفى أبوجمرة: قصيدة «الياقوتة البُنية»، مجلة إبداع، السنة (4)، العدد (9)، سبتمبر 1986.

– معين بسيسو: الأشجار تموت واقفة، دار الأدب، بيروت، 1966.

– مريد البرغوثي: طال الشتات، دار الكلمة، بيروت، ط 1، 1987.

– ممدوح عدوان: – الظل الأخضر، وزارة الثقافة، دمشق، 1967.

– الدماء تدق النوافذ، وزارة الإعلام العراقية، بغداد، 1974.

– قصيد نوستاليجا، العربي الكويتية، العدد (460)، مارس 1997.

– منال العماوي: أشهد موتكم وأبوح، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة إبداعات (235)، القاهرة، ط 1، 2006.

– ناجي عبداللطيف: قصيدة «كأنا التقينا»، مجلة إبداع، السنة (7)، العدد (11)، نوفمبر 1989.

– ناصر فرغلي: قصيدة غيمة راحلة، إبداع، العدد (12)، ديسمبر 1987.

– نبيل قاسم: قصيدة «يحدث في الليل»، مجلة إبداع، العددان (11 و12)، نوفمبر وديسمبر 1990.

– نجوى عمر: «... وشاعرة!!»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة إشراقات أدبية، (162)، مارس 1994.

– نجيب سرور: التراجيديا الإنسانية، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، ط 1، 1952.

– نزار قباني: الخروج عن النص، دار الفن الحديث، بيروت، د. ت.

– كتاب الحب، منشورات نزار قباني، بيروت، ط 13، 1988.

– نشأت المصري: القلب والوطن، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1987.

– وصفي صادق: قصيدة «رقصة الطاووس الميت»، مجلة إبداع، العدد الأول، السنة (6)، يناير 1988.

– وفاء وجدي: قصيدة «انتظاراً لسيل العرم»، مجلة إبداع، العدد (8)، السنة الثالثة، أغسطس 1985.

– وليد طلعت: مزيد من الوقت، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة إبداعات (196)، القاهرة، ط 1، 2003.

– وليد منير: – كمشكاةٍ فيها مصباح، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة أصوات أدبية (366)، القاهرة ط 1، 2006.

– قصيدة «التعب»، إبداع، العدد (11)، نوفمبر 1989.

– ياسر عبده: يطيرون حناجرهم في الهواء، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة إبداعات (218)، القاهرة، ط 1، 2004.

– يسري خميس: التمساح والوردة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993.

– يوسف الصائغ: سيدة التفاحات الأربع، بغداد، 1976.

**ثانياً – المراجع:**

(أ) دوائر المعارف والموسوعات والمعاجم:

– إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار المعارف، 1985.

– أحمد كامل مرسي ومجدي وهبة: معجم الفن السينمائي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1973.

- مجدي وهبة: معجم مصطلحات الأدب، بيروت، 1974.

- ابن منظور (أبوالفضل جمال الدين): لسان العرب، تحقيق: عبدالله علي الكبير ومحمد أحمد حسب الله، دار المعارف، 1981.

- نبيل راغب: موسوعة الإبداع الأدبي، الشركة العالمية للنشر والتوزيع، لونجمان، القاهرة، 1996.

(ب) المراجع العربية:

- إحسان عباس: - فن الشعر، دار الثقافة، بيروت، ط 2، 1959.

- اتجاهات الشعر الحر، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، فبراير 1978.

- أحمد الحضري: فن التصوير السينمائي، دار المعارف، القاهرة، 1979.

- أحمد الصغير المراغي: الصورة السينمائية في شعر السبعينات، مجلة الثقافة الجديدة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، العدد (193)، أغسطس 2006.

- أحمد الطريسي أعراب: الرؤية والفن في الشعر العربي الحديث بالمغرب، المؤسسة الحديثة للنشر والتوزيع، الرباط، ط 1، 1987.

- أحمد المنادي: التلقي والتواصل الأدبي (قراءة في نموذج تراثي)، مجلة عالم الفكر، المجلد (34)، يوليو وسبتمبر، الكويت، 2005.

- أحمد درويش: - الكلمة والمجهر (دراسات في نقد الشعر)، دار الهاني للطباعة، القاهرة 1993.

- في النقد التحليلي للقصيدة المعاصرة، دار الشروق، القاهرة، ط 1، 1996.

- أحمد عبدالحي: قراءة ثانية في شعر صلاح عبدالصبور، مطبوعات الرافعي، القاهرة، 1989.

- أحمد مرتضى عبده: قراءات في الشعر المعاصر - ملامح نقدية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المكتبة الثقافية (394)، القاهرة، 1985.

- أحمد يوسف: عالم الصورة وثقافة العين، مجلة العربي، العدد (491)، الكويت، أكتوبر 1999.

- أميرة حلمي مطر: فلسفة الجمال - أعلامها ومذاهبها، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، 2002.

- بوشوشة بن جمعة: ذاكرة الماء ترسم مدائن العشق والحصار، مجلة علامات، المجلد (14)، العدد (53)، النادي الثقافي الأدبي، جدة، سبتمبر 2004.

- توفيق الحكيم: فن الأدب، مكتبة الآداب، القاهرة، د. ت.

- جابر عصفور: قراءة النقد الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، 2002.

- جبرا إبراهيم جبرا: الرحلة الثامنة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 2، 1979.

- حامد أبوأحمد: تحديث الشعر العربي - تأصيل وتطبيق، الهيئة العامة لقصور الثقافة، كتابات نقدية (150)، القاهرة، 2004.

- حسن البنداري: جدلية الأداء التبادلي في الشعر العربي المعاصر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط 2، 1999.

– حسن توفيق: اتجاهات الشعر الحُر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المكتبة الثقافية (242).

– حسن فتح الباب: سمات الحداثة في الشعر العربي المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة دراسات أدبية، 1987.

– رجاء عيد: الأداء الفني والقصيدة الجديدة، مجلة فصول، المجلد السابع، العددان (1 و2)، أكتوبر ومارس 1986 – 1987.

– القول الشعري (منظورات معاصرة)، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1995.

– رمضان بسطاويسي: جماليات الفنون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دراسات أدبية، 1998.

– رمضان سليم: الخيالة – أفق وواقع، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، ليبيا، 1986.

– سامي سويدان: دلالية القصص وشعرية السرد، دار الآداب، بيروت، ط 1، 1996.

– السعيد الورقي: لغة الشعر الحديث، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ط 4، 1997.

– سعيد شيمي: – اتجاهات الإبداع في الصورة السينمائية، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2003.

– تجربتي مع الصورة السينمائية (جزءان)، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة آفاق السينما (39)، القاهرة، 2004.

– سلام كاظم الأوسي: التشكيل في البنية التصويرية للشعر العربي المعاصر، مجلة «علامات في النقد»، النادي الثقافي الأدبي، جدة، المجلد (47)، العدد (12)، مارس 2003.

– سمير الجمل: السيناريو والسيناريست في السينما المصرية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2002.

– سيد علي: تكنيك الخدع السينمائية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1997.

– شاكر عبدالحميد: – الأسس النفسية للإبداع الفني في القصة القصيرة خاصة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1992.

– عصر الصورة: الإيجابيات والسلبيات، سلسلة عالم المعرفة، العدد (311)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، يناير 2005.

– صلاح أبوسيف: – السيناريو السينمائي، دار المعارف، سلسلة اقرأ (479)، سبتمبر 1982.

– السينما فن، دار المعارف، 1977.

- صلاح سرميني: حول السينما الشعرية، الدورة الرابعة لمسابقة أفلام الإمارات، أبوظبي، 2005، وهو منشور على الموقع الإلكتروني: «1653/www.enashir.com/blogs/sermini 2».

– صلاح عبدالصبور: رحلة على الورق، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1971.

– حياتي في الشعر، ضمن الأعمال الكاملة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993.

– صلاح فضل: أساليب السرد في الرواية العربية، دار سعاد الصباح، (القاهرة، الكويت)، ط 1، 1992.

– كتابة الأثر وكتابة الحياة، أخبار الأدب، العدد (23)، 1993/12/19.

– الأسلوب السينمائي في شعر أمل دنقل، ضمن سفر أمل دنقل، جمع: عبلة الرويني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998.

- بلاغة الخطاب وعلم النص، الشركة المصرية العالمية للنشر والتوزيع (لونجمان)، القاهرة، 2001.
- تحولات الشعرية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، 2002.
- قراءة الصورة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، 2003.
- قراءة الصورة وصورة القراءة، دار الشروق، القاهرة، ط 1، 1997.
- نبرات الخطاب الشعري، مكتبة الأسرة، 2004.
- الطاهر أحمد مكي: الشعر العربي المعاصر – روائعه ومدخل لقراءته، دار المعارف، ط 2، 1983.
- طه وادي: جماليات القصيدة العربية، دار المعارف، القاهرة، 1982.
- عادل النادي: – الفنون الدرامية، دار المعارف، سلسلة «اقرأ»، (528)، القاهرة، 1987.
- مدخل إلى فن كتابة الدراما، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993.
- عالي سرحان القرشي: تجربة في قراءة النص الشعري الحديث، مجلة علامات في النقد، المجلد (14)، الجزء (53)، النادي الأدبي في جدة، سبتمبر 2003.
- عبدالباسط الجهاني: درامية الصورة، مجلة شؤون ثقافية، العدد الأول، السنة الأولى، الأمانة العامة للإعلام، طرابلس، ليبيا، يناير 2006.
- عبدالغفار مكاوي: – ثورة الشعر الحديث (جزءان)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1972.
- قصيدة وصورة: الشعر والتصوير عبر العصور، سلسلة عالم المعرفة، العدد (119)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، نوفمبر 1987.
- عبدالله إبراهيم: المتخيل السردي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 1، 1990.
- عبدالمحسن طه بدر: التطور والتجديد في الشعر المصري الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1992.
- عبلة الرويني: سفر أمل دنقل، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998.
- عدنان حسين قاسم: لغة الشعر العربي – أصالة التراث في مواجهة التفجير، قطاع الكتب، ليبيا، ط 1، 1981.
- عزالدين إسماعيل: – الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، ط 3، د. ت.
- الفن والإنسان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، 2003.
- علي أبوشادي: – لغة السينما، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1996.
- سحر السينما، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، 1996.
- علي عشري زايد: – عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة النصر، جامعة القاهرة، ط 2، 1993.
- قراءات في شعرنا المعاصر، دار العروبة، الكويت، د. ت.
- فائق متى: إليوت، دار المعارف، سلسلة نوابغ الفكر الغربي (17)، ط 2، 1991.
- فاروق الرشيدي: الإخراج السينمائي، دار المعارف، سلسلة كتابك (136)، القاهرة، 1981.
- فراس عبدالجليل الشاروط: بنية الصورة بين الشعر والسينما، ضمن صلاح سرميني: حول السينما، الدورة الرابعة لمسابقة أفلام الإمارات، أبوظبي، 2005، وهو منشور على الموقع الإلكتروني: www.enashir.com/blogs/sermini 1653/2.

- محسن اطيمش: دير الملاك - دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، دار الرشيد، بغداد، 1982.

- محمد إبراهيم أبوسنة: تجارب نقدية وقضايا أدبية، دار المعارف، سلسلة «اقرأ» (519)، القاهرة، 1986.

- محمد بنيس: الشعر العربي الحديث - بنايته وإبدالاتها، دار توبقال، المغرب، ط 1، 1990.

- محمد زكي العشماوي: أعلام الأدب العربي الحديث واتجاهاتهم الفنية، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ط 1، 1998.

- محمد زيدان: البنية السردية في النص الشعري، الهيئة العامة لقصور الثقافة، كتابات نقدية (149)، القاهرة، أغسطس، 2004.

- محمد عناني: - التصوير والشعر الإنجليزي، مجلة فصول، العدد (2)، المجلد (5)، يناير 1985.

- الأدب وفنونه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط 2، مكتبة الأسرة، 1997.

- محمد غنيم: سينمائية القصيدة الشعرية، ضمن كتاب صلاح سرميني: حول السينما الشعرية، ضمن كتاب صلاح سرميني السابق تخريجه.

- محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن، نهضة مصر، 1997.

- محمد فتوح أحمد: - الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، ط 3، 1984.

- واقع القصيدة العربية، دار المعارف، القاهرة، 1984.

- محمد فكري الجزار: الخطاب الشعري عند محمود درويش، دار الكتب الجامعية، شبين الكوم، ط 1، 1988.

- محمد نجيب التلاوي: القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط 2، مكتبة الأسرة، 2006.

- محمد نورالدين أفاية: الخطاب السينمائي بين الكتابة والتأويل، مطابع عكاظ، الرباط، 1988.

- محمود سامي عطاالله: السينما وفنون التلفزيون، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، 1996.

- محيي الدين القابسي: كيف يُصنع الفيلم؟، مكتبة المعارف، الموسوعة السينمائية، بيروت، ط 2، 1960.

- مدكور ثابت: ألعاب الدراما السينمائية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، 2001.

- مصطفى السعدني: البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1997.

- مصطفى عبدالمطلب إبراهيم: الصوت وفن الفيلم الناطق بين الأمس واليوم، مجلة الفن المعاصر، العددان (1 و2)، أكاديمية الفنون، القاهرة، 1988.

- منى الصبان: المونتاج الخلاق بين القديم والحديث - دراسة في التطور التاريخي لأبعاد الخَلْق المونتاجي، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، 1997.

- نبيل راغب: المذاهب الأدبية من الكلاسيكية إلى العبثية، مكتبة مصر، القاهرة، د. ت.

- نجوى محروس صابر: السينما التسجيلية المصرية - قضاياها ومشكلاتها، مجلة الفن المعاصر، العددان (1 و2)، أكاديمية الفنون، القاهرة، 1988.

- نعيم حسن اليافي: الشعر بين الفنون الجميلة، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، المكتبة الثقافية (192)، القاهرة، 1968.

– يحيى عبدالتواب: فن الباليه والأدب، مجلة فصول، العدد (2)، المجلد (5)، يناير 1985.

– يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي، دار الفارابي، بيروت، ط 1، 1982.

(ج) المراجع المترجمة:

– أ. أ. ريتشارد: العلم والشعر، ترجمة: محمد مصطفى بدوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، 2001.

– أرسطو طاليس: فن الشعر، ترجمة: عبدالرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، 1973.

– أرنست لندجرن: فن الفيلم، ترجمة: صلاح التهامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة الألف كتاب الثانية (247)، القاهرة، 1959.

– إروين إدمان: الفنون والإنسان، ترجمة: مصطفى حبيب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، 2001.

– ألبرت فولتون: السينما آلة وفن، ترجمة: صلاح عزالدين وفؤاد كامل، مكتبة مصر، القاهرة، 1980.

– ألبير يورجنسون وصوفي برونييه: المونتاج السينمائي، ترجمة: مي التلمساني، مركز اللغات والترجمة، أكاديمية الفنون، القاهرة، 1996.

– أندرو يوكانان: صناعة الأفلام من السيناريو إلى الشاشة، ترجمة: أحمد الحضري، دار القلم، القاهرة، د. ت.

– أندريه تاركوفسكي: الجوهر الشعري للسينما، ضمن كتاب صلاح سرميني: حول السينما الشعرية، م. س.

– إيتيان سوريو: تقابل الفنون، ترجمة: بدرالدين القاسم الرفاعي، منشورات وزارة الثقافة، سلسلة دراسات نقدية عالمية (20)، دمشق، 1993.

– تاتار كيفيتش: تصنيف الفنون، ترجمة: مجدي وهبة، مجلة فصول، العددان (1 و2)، المجلد (5)، أكتوبر 1986 ومارس 1987.

– تزفيتان تودروف: الشعرية، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء ابن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط 2، 1990.

– توماس ستيرنز إليوت: في الشعر والشعراء، ترجمة: محمد جديد، دار كنعان، دمشق، 1991.

– جافين ميللار: فن المونتاج السينمائي، ترجمة: أحمد الحضري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1987.

– ج. دادلي أندرو: نظريات الفيلم الكبرى، ترجمة: جرجس فؤاد الرشيدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الألف كتاب الثانية (51).

– جوزف م. بوجز: فن الفرجة على الأفلام، ترجمة: وداد عبدالله، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة الألف كتاب الثانية (192)، القاهرة، 1995.

– جون كوين: بناء لغة الشعر، ترجمة: أحمد درويش، مكتبة الزهراء، القاهرة، 1985.

– دافيد أ. كوك: تاريخ السينما الروائية، (جزءان)، ترجمة: أحمد يوسف، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة الألف كتاب الثانية، 1999.

– روبرت همفري: تيار الوعي في الرواية الحديثة، ترجمة: محمود الربيعي، مكتبة الشباب، القاهرة، 1984.

– رودلف آرنهايم: فن السينما، ترجمة: عبدالعزيز فهمي وصلاح التهامي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، القاهرة، د. ت.

– سان جون مارنر: الإخراج السينمائي، ترجمة: أحمد الحضري وأنور المشري وفؤاد دوراة، وزارة الثقافة، المركز القومي للسينما، القاهرة، 1991.

– سد فيلد: السيناريو، ترجمة: سامي محمد، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، 1989.

– س. موريه: الشعر العربي الحديث، ترجمة: شفيع السيد وسعد مصلوح، دار الفكر العربي، القاهرة، 1986.

- سيرج أفيديكيان: اكتشاف لجغرافيات سينمائية مختلفة. (الفيلم الشعري). حوار أجراه وترجمه: صلاح سرميني. ضمن كتابه «حول السينما الشعرية». على الموقع الإلكتروني 1653/www.enashir.com/blogs/sermini 2 .

– كاريل رايس: فن المونتاج السينمائي، ترجمة: أحمد الحضري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1987.

– مارسيل مارتن: اللغة السينمائية، ترجمة: سعد مكاوي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، القاهرة، 1964.

– مارتن والاس: نظريات السرد الحديثة، ترجمة: حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة (63)، القاهرة، 1998.

– ميخائيل باختين: الماركسية وفلسفة الفن، ترجمة: محمد البكري ويمني العيد، دار توبقال، الدار البيضاء، ط 1، 1986.

– هنري أجيل: علم السينما، ترجمة: إبراهيم العريس، دار الطليعة، بيروت، 1980.

– هوراس: فن الشعر، ترجمة: لويس عوض، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1947.

– يعقوب م. لنداو: دراسات في المسرح والسينما عند العرب، ترجمة: أحمد المغازي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1972.

– يوجين فال: فن كتابة السيناريو، ترجمة: مصطفى محرم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1997.

– يوزف شتريلكا: العلاقات المنهجية بين الأدب والفنون الأخرى، مجلة فصول، العدد (2)، المجلد (5)، يناير، 1985.

(د) المراجع الأجنبية:

- Arnold. P. Hinchliffe: Modern Verse Drama.London.Methuen and Co..1977.

- C. Brooks and R. Penn Warren.ed: Understanding Poetry.New York.1976.

- J. A. Uddon: A dictionary of Literary Terms.Harmon Sworth.Middle Sex Penguin books.1984.

- J. I. Shipley: Dictionary of world literary terms: (Forms.Technique.Criticism).London.1979.

- J. Kennedy: Literature an Introduction to Fiction.Poetry and Drama.Harper Collins publishers.Fifth edition.

- Roger Fowler: A dictionary of Modern Critical Terms.London and N.Y.1991.

Robert Langbaum: The Poetry of Experience. The Dramatic Monologue in Modern -
.Literary tradition.1974

Robert Scholes.Robert Kollog: The Nature of Narrative.Oxford University.1966 -

.Rudolf Arnheim: The unity of the arts.Time.Space and Distance.Ucgl.1976 -

S. Ulman: Reported Speech and Internal Monology in Flaubert.Chap II in style in -
.te French Novel.(N.Y).Barnes and Noble.1964

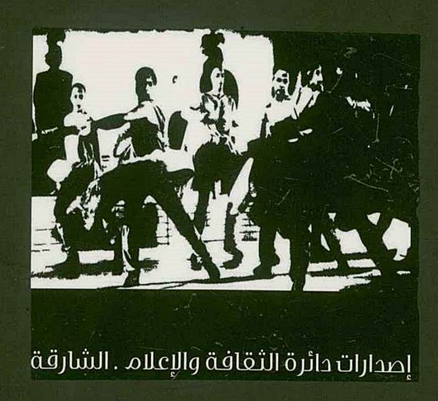
.T. S. Eliot: On Poetry and Poets.London.Faber and Faber.1979 -

.Tzevtan Todorove: Divination of Poetics.Twentieth Century of Literary Theory -
.London.1990

W.K.Wimsatt and Cleanth Brooks: Literary Criticism.A Short History.Oxford and IBH -
.publishing Co..Calcutta.1967



# المحتوى


إصدارات دائرة الثقافة والإعلام . الشارقة